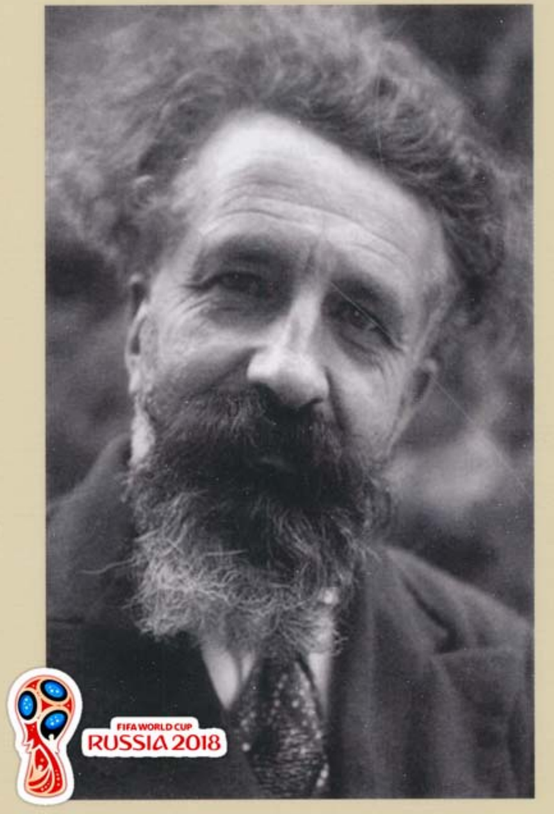
غاستون باشلار



الأرض وأحلام يقظة الرّاحة

بحث في صوَر الحميميّة

ترجمه عن الفرنسيّة

قيصر الجليدي

غاستون باشلار

الأرض وأحلام يقظة الرّاحة

بحث في صوَر الحميميّة

ترجمه عن الفرنسيّة
قيصر الجليدي

مراجعة
كاظم جهاد

بيانات الفهرسة أثناء النشر

BF173 .B145125 2018
Bachelard, Gaston, 1884- 1962
الأرض وأحلام يقظة الرّاحة: بحث في صوَر الحميميّة / تأليف غاستون باشلار ؛ ترجمة قيصر الجليدي ؛ مراجعة كاظم جهاد. ـ ط. 1. ـ أبوظبي : دائرة الثقافة والسياحة، كلمة، 2018.
384 ص. ؛ 14 × 21 سم.
ترجمة كتاب: La terre et les rêveries du repos
تدمك: 978-9948-24-008-2
1- التحليل النفسي. 2- التخيّل.
أ- جليدي، قيصر. ب- جهاد، كاظم. ج- العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الفرنسي:
Gaston Bachelard
La terre et les rêveries du repos
© Editions Corti, 1947 et 1948

(صورة الغلاف: غاستون باشلار، لمصوّر فوتوغرافيّ غير معروف)



www.kalima.ae
ص.ب: 94000 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، Info@kalima.ae هاتف: 579 5995 2 971+





الأرض وأحلام يقظة الرّاحة

بحث في صوَر الحميميّة

المحتوى

الباب الثالث

مقدّمة المُراجِع

يتمّم هذا الكتاب عمل كتاب سابق للمؤلّف، تصدر ترجمته في هذه السلسلة بالتزامن مع هذه الترجمة تحت عنوان «الأرض وأحلام يقظة الإرادة. بحث في خيال القوى». وكما ذكّرنا به في مقدّمة الكتاب ذاك، فلمعرفة أصالة عمل باشلار في الخيال الماديّ وانتشاره البليغ في لغة الشعراء ينبغي التنويه أوّلاً بمسيرته المزدوجة التي استوعبت الإبستمولوجيا (العُلوميّات، أو فلسفة المعرفة العلميّة) من جهة، والتفكير الفلسفيّ بالخيال الماديّ وتجلّياته الشعريّة، من جهة ثانية.

يتمثّل أثر باشلار فيلسوف العلوميّات في تفكيره بأخلاقيّات العمل العلميّ وبدعوته الشهيرة إلى إعمال قطيعة مثلّثة، مع أخطاء الماضي العلميّ، ومع المعيش المشترك أو العموميّ للواقع وما يرتبط به من انفعالات وعواطف وأحكام مسبّقة، وأخيراً مع المصلحة الفردية للعالِم أو الباحث، لصالح لاشخصيّة المعرفة. وهذا هو ما يسمّيه باشلار «فلسَفة اللّا». وفي انقسام اهتماماته وأبحاثه على العلوميّات من جهة وعلى التجليّات الشعرية للخيال الماديّ من جهة أخرى، أفلح باشلار في تحقيق توازن حقيقيّ. فرفض أن يستسلم البحث العلميّ إلى غواية الصور، كما ناهض ازدراء الشّعر باسم أولويّة تُعطى للعِلم اعتباطاً. ومارس فكره الإبستمولوجيّ تأثيراً كبيراً على علماء وفلاسفة يقف على رأسهم جورج كانغليم وميشيل فوكو ولوي ألتوسير وبول ريكور وبيار بورديو وآخرون.

كما يبرز تأثيره في تأكيده على ضرورة ممارسة العلوميّات من وجهة

نظر تاريخانية وعلى ضرورة منْهجَة البحث العلميّ، إذِ المعاينة التجريبيّة أو الإمبريقيّة لا تكفي في نظره أبداً، وأخيراً في دعوته التي طبّقها هو نفسه في أعماله إلى مصاهرة مختلف المدارس والمقاربات الفلسفية والعلمية. فلا المثاليّات القديمة ولا العقلانيّات المعاصرة لتقدر في نظره على أن تنهض بمفردها في فهم العالم وتحويله. لا بل يجب الإفادة منها كلّها حيثما تمكن الإفادة، ونقضها كلّها حيثما يتوجّب النقض، سعياً إلى ما يسمّيه هو نفسه «التراكيب المبدِعة».

قوّة القطيعة هذه وضرورة الإفادة من معرفة كلّيّة مارسهما باشلار في عمله نفسه، وشكّلت تجربته الشخصيّة مثالاً عليهما باهراً. وهو ما أكّد عليه الفيلسوف ميشيل فوكو في حديث للشاشة الفضيّة عن أثر باشلار ونشوء تفكيره الخاصّ، مسجَّل في 1972. صرّح صاحب «الكلمات والأشياء» *Les mots et les choses* بالقول:

«لقد شهد باشلار في نضجه الأوّل (سنّ الثلاثين) ظاهرة مدهشة: فيومئذٍ (نحوَ 1922) انتقل إنشتاين من النسبيّة المقيَّدة إلى النسبيّة المعمّمة، واكتُشِفت الأشعة الكونيّة وفيزياء الكمّ والميكانيكا الموجيّة. فيزياء نظريّة جديدة تحلّ محلّ فيزياء نيوتن التي تعلّمها باشلار في دراسته، دون أن تنقضها. فيزياء لا يمكن القول إنّها انبثقت من بذور مبثوثة في فيزياء نيوتن، ولا إنّ الأمر يتعلّق بفيزياءين تتعايشان، لا بل إنّ فيزياء نيوتن محتواة في هذه الفيزياء الجديدة. كان مذهلاً أن يشهد الإنسان بأمّ عينيه نسقاً فلسفيّاً يُعاد احتواؤه في نسق فلسفيّ جديد أشكالُه مختلفة بما فيه الكفاية بحيث لا يمكن القول إنّه طالعٌ من طَور العِلم ذاك. أي أنّ الاثنين كانا في قطيعة واستمراريّة في آنٍ معاً، دون أن يُبطِل النسقُ الجديد النسقَ السابق. ربّما لم يحدث مثل هذا الشيء للمرّة الأولى في التاريخ، ولكنّه حدثَ على مرأىً ومسمعٍ من باشلار. ربّما

لم يكن قد أصبح بعدُ العالمَ الذي نعرف، ولكنّه شهدَ هذا. أعتقد أنّ جزءاً عظيماً من تفكيره ولد من هَذه التجربة الصادمة بالمعنى الصريح للكلمة. وقد أملى هذا عليه أن يهجر الموضوع القديم، موضوع تواصليّة العقل، عقل لم يكفّ [حسبَ الاعتقاد السائد يومذاك] عن التطوّر من أشكاله الأولى حتّى أشكاله الراهنة. كما دفعه هذا إلى إحداث قطيعة مع جميع أنماط الاستعارات البيولوجيّة التي كانت تتردّد في كتابات المؤرّخين والفلاسفة عن العقل والحقيقة والعِلم، أي مع الفكرة القائلة إنّه، منذ البداية، كان هناك بذور، وإنّ هذه البذور جعلتْ تنمو تبعاً لقوانين طبيعيّة إلى حدّ ما حتّى وصلت إلى إزهارها الذي نشهده اليوم»[1].

أمّا عن خصوصيّة فكر باشلار وطبيعة عمله، فقد أضاف فوكو:

«ما يلفت النظر هو أنّ باشلار يستخدم ثقافته ضدّ ثقافته. ففي التعليم التقليديّ وفي الثقافة التي نتلقّاها، هناك قيَم راسخة، وكتب يدعوننا إلى قراءتها وأخرى ينصحون بعدم قراءتها، أعمال تستحقّ التثمين وأخرى تُعَدّ مدعاةً للإهمال. هناك الكبار والصغار، كلّ هذا العالم السماويّ مع عروشه وطغماته، ملائكته ورؤساء ملائكته، مراتبيّة كاملة وأدوار محدّدة بدقّة. هذا كلّه يعرف باشلار كيف يتحرّر منه. وهو يتحرّر منه فقط بقراءة كلّ شيء، وباستخدام كلّ شيء ضدّ كلّ شيء. إنّه يذكّرني بلاعب الشطرنج الماهر الذي يُسقط البيادق الكبرى ببيادق صغيرة. فلا يتردّد باشلار عن مجابهة ديكارت بفيلسوف صغير أو عالم غير مكتمل العدّة أو غريب الأطوار من القرن الثامن عشر. في تحليلٍ واحدٍ يُدخِل شعراء كباراً وآخرين صغاراً

(1) يمكن الاستماع إلى حديث ميشيل فوكو Michel Foucault هذا ضمن الفيلم الوثائقيّ: **باشلار بيننا، أو الإرث غير المرئيّ** *Bachelard parmi nous, ou l'héritage invisible* عبر الرابط الإلكترونيّ التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=OH26YV1krFA

اكتشفهم بالصّدفة في دكاكين الكتب. وهو في رأيي لا يفعل هذا لاستدعاء الثقافة الشاملة، الثقافة الكبيرة للغرب أو لأوروبّا أو فرنسا، ولا لإثبات أنّ العقول الكبيرة ذاتها هي التي تعيش وتوجد في كلّ مكان وتكون هي نفسها دائماً. بل يخامرني بالعكس الانطباع بأنّه يريد أن يوقع ثقافته في الفخاخ عن طريق هذه الفجوات، هذه المعالجات الغريبة، هذه الظواهر الصغرى، هذه الانفصامات، أو هذه النشازات» (المصدر نفسه).

أمّا أعمال باشلار في تحليل الشعر فقد أثّرت على مجمل روّاد النقد الجديد من جان بيار ريشار إلى رولان بارت مروراً بأعمدة مدرسة جنيف: مارسيل ريمون وجورج بوليه وجان ستاروبنسكي. كما وجد فكره في الميدانين مُحاورين أفذاذاً من أمثال جيل دولوز وجاك دريدا.

وبطبيعة الحال، لم يفتِ الباحثين عن أن يكشفوا عمّا يجمع عمقيّاً بين هذين المراسين لدى باشلار، العالِم من جهة وفيلسوف القول الشعريّ من جهة أخرى. ففي كلا الميدانين أبانَ عن حركة عميقة وتصاعديّة تتجاوز «أنا» العالِم أو الشاعر لتلتحم بالإنسانية بكاملها وبالطبيعة والكون. وفي المِراسَيْن الاثنَين أعرب في أسلوبه هو نفسه عن نزعة طاقيّة وحركيّة باهرة للمفهومات والصور لا تستسلم إلى أيّة مقاربة انغلاقية ولا تعرف الثبات. وسواءً عبر الكشوف العلمية وفلسفة العلوم أو عبر الخيال الماديّ وتدفّق الصور، نكون دوماً إزاءَ إرادةٍ نشيطةٍ وتوسيعٍ لحميميّة الكائن وتكثيفٍ للحياة.

إنّ باشلار، في فهمه المتحرّر للموروث الظاهراتيّ والتحليليّ النفسيّ والنقديّ، قد جدّد تصوّرنا لعمل الخيال وفتَحه على مسرح العناصر الأربعة، النّار والماء والهواء والأرض. واللّافت أنّه سبرَ أغوار هذا الخيال عبر أعمال الشعراء بخاصّة. فحتّى الشّذرات السرديّة التي يستشهد بها هنا وهناك إنّما يتعامل معها باعتبارها لحظاتٍ شعريّة.

في هذا البحث تحتلّ الصور الشعرية من استعارات وتشبيهات وما إليها مكانة الصدارة. اشتقاقيّاً، ترتبط تسمية الصورة image بالفرنسية بالخيال imagination والمخْيال imaginaire، مثلما يرتبط التصوير والصورة في العربية بالتصوّر. لكنّ باشلار يُرينا أنّ الصور ليست محاكَيات ولا تمثّلات بسيطة للأشياء. ليست الصور مسألة أشكالٍ وألوانٍ محضة. صحيحٌ أنّ الإنسان بحاجة دائمة إلى المزيد من الأشكال والألوان، بها يخترق فضاء العالم ويطوّعه ويغتني بمكنوناته. لكنّ الشاعر ينفذ إلى ما وراء الأشكال والألوان، رابطاً تصوّراتنا الذّهنية وإدراكاتنا الحسّية لها بذاكرة الجنس البشريّ أو اللاّوعي الجمعيّ. وفي تلك الأثناء يقدّم ترجماتٍ بديعة وغير متناهية لهذا الحنين للصور، المؤسِّس لخيال المادة. لذا لا تشكّل الصور عند باشلار تلوينات بسيطة ولا انفعالات آنيّة، بل هي مسارح تحوّلٍ وتقويض دائم للصور يُسفر عن تشكّلاتٍ جديدة. كتب في «التحليل النفسي للنار» أنّ صوَر النار «تُضيء، أبعدَ من زمن ولادتنا، أيّاماً سابقة لأيّامنا وأفكاراً مجهولة ربّما لا يمثّل فكرنا في الغالب إلاّ ظلاً منعكساً لها» (ص 160-161).

في مقاربته للعناصر الأربعة[1] أبرز باشلار الآثار المتناقضة والمتكاملة لكلّ منها. فالنار مصدر فناء واستنارة، والهواء مسرحٌ لشعريّة ارتقائيّة أو صعوديّة، والماء يهدهد كما لا يقدر أيّ عنصر آخَر أن يفعل. أمّا الأرض فتقاوِم أو تستقبِل، وفي الحالتين تكون حافزاً لأفعالٍ إرادية وتلمّسات جمّة. ولكلّ من هذه العناصر وجد باشلار فلاسفة وشعراء يجسّدون إدراكاتنا له خير تجسيد. ففي مقاربة النار ركّز أبحاثه على هيراقليطس وأمبيدوقليس ونوفاليس وهولدرلين. وفي دراسة الماء آثَر أعمال إدغار بو ونوفاليس أيضاً

(1) بالإضافة إلى الكتب الخمسة التي كرّسها باشلار للعناصر الأربعة، يجد القارئ عرضاً مسهباً لتفكيره فيها ضمن مقدّمته الطويلة لكتابه **التحليل النفسيّ للنار**
(G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, 1938).

وسوينبورن. وفي دراسة الهواء، توقّف طويلاً عند نيتشه الفيلسوف والشاعر وكذلك عند ريلكه. وأخيراً، لكلّ من هذه العناصر وجد مخلوقاً حقيقياً أو خياليّاً يشكّل له شعاراً أو رمزاً وبؤرةً للاهتمام الشعريّ. فالشعراء المُجتَذَبون إلى اللّهب هم عاشقو السّمندل Le salamandre. وشعراء الماء هم الهائمون بحوريّة البحر L'ondine. وشعراء الهواء هم المأخوذون بالسِّلفة La sylphide أو جنيّة الأثير. أمّا الأرض فبدت له مقارباتها أكثر تعدّداً من أن يلخّصها في شعار أو رمز واحد.

في العديد من كتبه، وخصوصاً في تقصّياته لعمل الخيال الشعريّ، يؤكّد باشلار على أنّ من صُلب أحلام اليقظة المتعلّقة بالعناصر الأربعة أن تُدخل تقييمات مزدوجة (صَدّ وانفتاح مثلاً) تثير التناقض الوجدانيّ ambivalence. هذا المصطلح المستعار من التحليل النفسيّ يشكّل في نظر باشلار قانوناً أساسيّاً للخيال يميّزه عن عمل العقل المحتكِم عادةً إلى مبدأ اللّاتناقض. بناءً على هذا، ركّز باشلار في هذا الكتاب وذاك الذي سبقه، كتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»، ركّز على العنصر الأرضيّ لا فحسب لأنّه الأكثر شموليّة واكتنازاً بالدلالات الرمزية، بل كذلك لأنّه يحمل معاني ذهنيّة واندفاعات نفسيّة حافلة بالمفارقة والتضادّ. تُبدي الأرض مقاومتها وتحتضن الكائن في الأوان ذاته. تعرض عليه كنوزها وتزخر بالمخاطر. هي انغلاق وانفتاح، سكون وحركيّة في تناوب سرمديّ. وكما أكّدنا عليه في تقديم الكتاب السابق، فإنّ الماديّة والحركيّة هما صنوان متلازمان في العلاقة بالخيال، لا سيّما عندما يتعهّده الشعراء باعتباره خامة أساسيّة للإدراك والتعبير الشعريّين. من هنا ينشأ نظام إيقاعيّ يشمل تباطؤات الكائن وتسريعاته، العطالة والنشاط، الاصطدام بالعائق واجتراح سبُل جديدة. وإلى هذا الإيقاع تتوجّه نباهة الفيلسوف.

ركّز باشلار في الكتاب السّابق على أفعال الإرادة، حيث يعالج الإنسان بفكره ونظره ويديه المادّة العجينيّة والصّخر، ويُطوّع ركازات الأرض أو معادنها الخام، مثلما يجابه براكينها ويتداول بلّورها وباقي أحجارها الكريمة، إلخ. وفي هذا كلّه يتلمّس طبيعة الموادّ، ما كان منها صلباً أو رخواً، ما يقبل التشكّل وما يستعصي عليه. وفي كلٍّ من هذه الطبائع أو الحالات تنشأ مقاربة ماديّة وحركيّة ندين لها بتعدّد الصور الشعرية وتنوّع الإدراكات الحسية والقراءات الرمزية التي تحيل جميعاً على نماذج أصليّة تربط الكائن، الشاعر بخاصّة، بصبوات الإنسان الأُولى وأعمق استيهامات العرق البشريّ. وفي الأوان ذاته تنفتح حميميّته الخاصّة على هذا العمق، وتجدّد اللّغة، لأنّ الإحساس مهما يكن من ارتباطه بالقديم يظلّ أبداً ظامئاً لصوَرٍ جديدة مسبوكة في تعبير جديد.

أمّا في هذا الكتاب فيركّز باشلار على الأرض أديماً وعمقاً، لا باعتبارها مسرحاً لأفعالنا الإرادية أو التدخليّة والنشطة كما في كتابه السابق، بل بما هي فضاء للبحث عن استجمام وراحة وحميميّة محتواة ومُطمِّنة كما في كلّ عودة إلى فضاءٍ أموميّ. هنا تعرض مختلف الأماكن والمواد إمكاناتها على الإنسان الباحث، من مرتفعات ومغاور وهاويات وسلالم وأقبية وعلّيّات، إلخ. هكذا تكتمل اللّوحة البانورامية أو الكليّة ويتّسع المتن الشعريّ الإنسانيّ، فإذا بالخيال الماديّ-الحركيّ في توجّهه إلى الأرض مقبوضٌ عليه في الهشاشة والضّعف مثلما في أحلام القوّة والنّفاذ. بهذا التنوّع الأقصى للمقاربات الظاهراتيّة والنفسانيّة والشعريّة، تُثبت الأرض اختلافها عن العناصر الثلاثة الأخرى (النار والماء والهواء) وتُعرب عن قربها الحميميّ من الإنسان، بما حفّز باشلار على أن يخصّ بحثه فيها بهذين السّفْرَين.

هذا الكتاب

مثلما فعلنا في تقديم كتاب **الأرض وأحلام يقظة الإرادة**، ننوّه من جديدٍ بموسوعيّة باشلار، وثراء حدوسه الباهرة وتحليلاته الثاقبة، واستشهاداته الكثيرة بأفضل تجليّات الإبداع الشعريّ وأبهاها في مختلف الثقافات. هذا كلّه حدا المترجمَ والمُراجِعَ إلى بذل غاية الجهد بغية تحقيق مقروئيّة عالية لهذا الكتاب، سواء من حيث رشاقة العبارة أو نصاعة المصطلحات، فجاء النصّ مثالاً للتعاون المتضامِن والسّعي المشترك. وعن قصدٍ صيرَ هنا إلى الإكثار من الحواشي التعريفيّة والتوضيحيّة وضعها الاثنان، بعضها يحيل على أعلام الفكر والأدب أو أعمالهما، والبعض الآخر على أفكار ومفردات باشلاريّة أساسيّة تتلقّى في الحواشي إضاءات آتية من مجمل عمل باشلار، الذي كان المترجم قد خصّه بأطروحته للدكتوراه.

محرّر السلسلة

كاظم جهاد

مقدّمة المُترجم

يبدو للوهلة الأولى أنّ المادة الأرضية تمتنع على التخيّل، ولا تُعطى بسهولة للحلم، ولكن ذلك ليس إلاّ أمراً ظاهرياً، مثلما يقول «بودلير». في الظّاهر، وبحكم الطابع المفرط في الواقعية وفي الموضوعية وفي الشكلية لا تتلاءم مادّة الأرض مع أيّ نمط من أنماط التخيّل التي ألفناها. ولكن عندما ندقّق النّظر، نجد أنّ باشلار يتحدّث عن نوع آخر من التخيّل الذي يمكن ربط المادة الأرضية به، هو حلم اليقظة الحميميّ، فالأرض ليست موضوع تخيّل ماديّ فحسب (الأرض وأحلام يقظة الإرادة)، بل هي موضوع تخيّل حميميّ أيضاً (الأرض وأحلام يقظة الرّاحة). وعلى الرّغم ممّا تتمتّع به الأرض من صلابة وشكل وواقعية، وهي سمات تُعدّ بمثابة صعوبات وعوائق تعترض الخيال في علاقته بالمادة الأرضية، فإنّها عوائق لا تحول دونه ودون أحلام يقظة بحميمية مادّة الأرض، بل تتحوّل إلى مُحثّات ومثيرات تدفع الخيال إلى مزيد من المثابرة، ومن الفعل، ومزيد من الحلم. هذا ما يقوله باشلار في بداية «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»، ولكنه كلّما تقدم في التحليل أصبح عنصر الأرض أكثر صفاء في ظلمته وحلكته، وأكثر قوّة وفعّالية في صلابته.

ولكنّ عنصر الأرض لا يفيد المقاومة والعدائية فقط، بل هو عنصر الحميمية والمأوى، فهو عنصر متناقض، مزدوج وجدليّ لا هو بالصّلب تماماً ولا باللّيّن تماماً، بل هو بين «جدلية الصلب واللين»[1]، يعطينا من مواد الطين، والعجين، والوحل، والطمي رخاوتها ولدونتها، ويهبنا من مواد

(1) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essais sur l'imagination des forces*, José Corti, 1948, p. 10.

الصخر، والحديد، والحجر الكريم صلابتها وقساوتها. الأرض هي مادة الانفتاح (الأرض وأحلام يقظة الإرادة)، تثير فينا خيالاً فعّالاً، وهي بالمثل مادة الانطواء (الأرض وأحلام يقظة الراحة)، تثير فينا خيالاً مادياً ينزع نحو الراحة الأرضية. والنفسية البشرية كما يعلّمنا التحليل النفسي تراوح في علاقتها بعنصر الأرض بين الانفتاح على المادة، والعمل على الفعل فيها، والانطواء على الذات، انطواء يحمل إلى المآوي الأولى، وإلى «الصور الكبرى للمأوى: المسكن، والبطن، والكهف»[1]، صور الحميمية والراحة.

لا يذهبنّ في ظنّنا أنّ التمييز بين أحلام يقظة الانفتاح على المادة وأحلام يقظة الانطواء، هو تمييز قاطع يفصل بين الحركتيْن فصلاً حادّاً ونهائياً، لأنّه نادراً ما تكون الحركتان منفصلتين. ولذلك إذا أردنا لهذه الدراسة أن تكون «نافعة»، فلا بدّ أن نتابع الحركة الجدلية للصور بين هذيْن القطبيْن، الحركة المضاعفة للانفتاح وللانطواء، ذلك «أن أجمل الصور هي تلك التي تكون مراكز ازدواجية في أغلب الأحيان».[2]

ولكن مع ذلك بإمكاننا أن نعتبر كتاب «الأرض وأحلام يقظة الراحة. بحثٌ في صور الحميمية» الوجه «النقيض» لكتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة. بحثٌ في خيال القوى»، وذلك على الرغم من صدورهما تباعاً في نفس السنة (1948)، وعلى الرغم من ضمّ باشلار لهما، وتقديم استهلال واحد لهما في «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»: «هذا في كتابين المؤلّف الرابع الذي نخصّصه للخيال المادي، لخيال العناصر المادية الأربعة».[3] ولكنّ تقديم باشلار استهلالاً واحداً لكتابيه حول الأرض لم يكن ليُعفيه، على

---

(1) *Ibid*. p. 14.

(2) *Ibid*. p. 10.

(3) *Ibid*. p. 1.

ما يبدو، من تقديم استهلال آخر، «استهلال قصير»[1]، خاصّ بـ«الأرض وأحلام يقظة الراحة»[2]، فهل يعني ذلك أنّ باشلار يفصل بين ما كان قد قام بوصله؟ ليس الحلم بحميمية المواد إلاّ حلماً براحة الكائن، راحة تضرب بجذورها بعيداً في الأرض، راحة لها من الكثافة والشدّة والقوّة ما يؤصّل الإنسان في الأرض، ويعيده إلى رحمها بعد رحلة الانبثاق والحركيّة التي عاشها بفضل تجاربه في «الأرض وأحلام يقظة الإرادة». مقابل «الضدّ» سنعيش في الـ«في»، بمعزل عن اليد العنيفة المتأهبة دائماً للصراع، نعيش على الهيئة الأولى التي كنّا فيها داخل أرحام أمّهاتنا، هيئة الانطواء على الذات، كأنّنا صدفة تحتمي بقوقعتها[3].

على الرغم ممّا يوجد من اختلافات بين صور الراحة، وصور المأوى، وصور التجذير، فإنها تشترك جميعاً في ترجمة نفس الحركة التي تحملنا نحو «ينابيع الراحة»[4]، كالمنزل، والبطن، والكهف التي تدمغ بنفس الطابع الكبير، الذي حدّده التحليل النفسي، طابع «العودة إلى الأم».[5] لكنّ العودة إلى الأمّ، وإلى أعماق الأرض وأحضانها أو أحشائها لا يعني بالمرّة عند باشلار الانكفاء السلبيّ على الذات، بل إنّ الغوص في عمق المادة الأرضية يعني الانقياد اللاّمشروط للقوى والقيم الحُلُميّة اللاواعية، التي تحملنا بعيداً في الحياة ما تحت الأرضية لنتلذّذ بها فيها من حميمية، ولنرى ما لا نراه عادة،

---

(1) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 3.

(2) Ibid. pp. 1-6.

(3) خصّص باشلار في كتابه «شعرية المكان» فصلاً كاملاً للقوقعة أو الصدفة، هو الفصل الخامس (ص 105–129). ويعنى باشلار في هذا الفصل بدراسة «القوقعة المسكونة» (ص 107).

(4) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 6.

(5) *Ibid.* p. 6.

بفضل بصر ثاقب مخترِق، وبفضل إرادة تجعل النظر داخل الأشياء نوعاً من الحديد، و«تحوّل الإبصار إلى عنف. تكشف عن الشقِّ، عن الصّدعِ، عن التشقّقِ الذي يمكننا من خلاله إفشاء سرِّ الأشياء المخفيّة»[1]، وتتحوّلَ العين السّالبة للمشاهد إلى عين محقّقة فاحصة، مزوّدة بقوّة وبإرادة نظر تجعلها ترى ما لا تراه عادة، ترى بعين طفولية مدعومة بـ«إرادة تشريحية»[2] تحملها بعيداً نحو أعماق المادة، لترى «شيئا آخر، ترى فيما بعد، ترى في الداخل».[3]

ما نعيشه بالخيال هو أرحب وأكثف بكثير ممّا نستطيع أن نعبّر عنه، إذ لا ينفكّ الخيال يُصغي إلى ما تُوحي به له المادة، وما تُوحي به له المادة من داخل حميميتها، لا يتوقّف عن التجدّد، وهو ما يجعلنا أمام «ماديّة مفتوحة تُعْطَى باستمرار كفرص لصور جديدة وعميقة»[4]، يحبّها الخيال ويقبل عليها بكلّ فضول واندهاش ومخاطرة. ولذا فمثلما حدّثنا باشلار عن فلسفة مفتوحة، وخاصة عن عقلانية مفتوحة، ها هو ذا يحدّثنا عن مادية مفتوحة، فالانفتاح والخلق المتجدّد ليسا حكراً على العلم أو العقل، بل هما قاسم مشترك بين المادية العلمية والمادية الخيالية.

وهنا نريد أن نرفع التباساً يمكن أن يشوّه فهمنا لفلسفة الراحة الباشلارية. فالمعلن من كتاب «الأرض وأحلام يقظة الراحة»، هو أن يحقّق الكائن أخيراً راحته، بعد العملِ الكدود الذي بذله الخيال في إعادة تشكيل عالم المواد بدءاً بالعجين وصولاً إلى الصّخر والحديد، مروراً بالخشب الليّن والخشب الصلب. ولكن هل سينجح الخيال حقّاً في تحقيق راحته المنشودة بالعودة إلى الحضن الأموميّ في أشكاله وصوره المختلفة؟ هل يستطيع الخيال

(1) *Ibid*. pp. 7-8.

(2) *Ibid*. p. 8.

(3) *Ibid*. p. 8.

(4) *Ibid*. p. 54.

الذي يحبّ الذهاب إلى»عمق الأشياء» و«يريد أن يرى اللامرئي»، و«يجسّ حبّة المواد» أن يحقّق أخيراً وفي «صورة نهائية، راحة التخيّل»؟ لا نعتقد ذلك! تأتي أحلام يقظة المتاهة، والكهف، والثعبان، والجذر لتذكّرنا بعسر تحقيق هذه الراحة المنشودة، فهي أحلام «حركيّة»، «ملتوية»، «لولبية»، «متعرّجة»، «عسيرة»، وهو ما يعني أنّ الخيال يظلّ فاعلاً -لا عاطلاً- حتّى في راحته. ولا يمكن لصور البطن، والمسكن، والكهف أن تكون ساكنة حقّاً: ليل أسود من الليل، أظلم من الظلمات؛ فالكهف «عين سيكلوب» مرعبة تصدر أصواتاً مخيفة، توقفنا أمام العتبة، أصوات رسولية تنطق بالوحي، وترعب الخيال الواقف هنا، يبادلها الصوت بالصوت والنظرة بالنظرة والنفَس بالنفَس. أين هي الراحة إذن؟ المسكن وأروقته، وأقبيته، وقبوه الأقصى، وعلّيته الليلية، وغرفه المظلمة، وأركانه وزواياه هي في نفس الوقت أماكن للراحة ولكنّها أيضا مصادر للرعب الخياليّ. المسكن حركيّة تنزل وتصعد وليس سكوناً وعطالة، ولذلك علينا أن نأخذ صور الراحة بكثير من الحذر، فالراحة عند باشلار لا تعني الكسل والخمول، بل تعني أن نشتغل إلى آخر نفَس[1]. فعندما نحلم بحميمية المواد «إنّما بحُلمنا بهذه الحميمية نحلُم براحة الكائن، براحة متجذّرةٍ، براحة ذات شدّةٍ ولا تتمثّل فقط في ذاك السكون الخارجيّ تماماً الذي يُسيطر على الأشياء العاطلة».[2]

فلا المسكن الواقعيّ ولا مسكن الذّكريات ولا المسكن الحُلُميّ ولا المغارة ولا الكهف، ولا أيّ مأوى، مهما يكن متواضعاً، تواضع الكوخ الفقير في العاصفة الهوجاء، وتواضع جحر الأرنب أو قوقعة الحلزون، يُمكنها أن تكون فضاءً لراحة سالبة، لأنّ الخيال كدٌّ يُناغي عنان السّماء، فيكون شجرة وارفة، وسنديانة صلبة، وحفرٌ في الأعماق يمتصّ الحياة، ويستفّ التّراب،

(1) G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Quadrige-PUF, 3ème édition, 1989, p. 47.

(2) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 5.

فيكون زاحفة: ثعباناً أو دودة أو حشرة من حشرات الأرض. من العلّية إلى القبو، مروراً بالسّلالم التي تصعد وتلك التي تنزلُ؛ ومن الشّجاعة إلى الخوف، صعوداً ونزولاً، يعيش الحالم حالات من التوتّر والاضطراب والفرح والهلع واليأس والأمل والبؤسَ والسّعادة، ولسان حاله يردّد: إنّا جعلنا الخيال في كبدٍ.

قيصر الجليدي

استهلال

«الأرض عنصر ملائم للغاية لإخفاء الأشياء التي تُستأمَن عليها وللكشف عنها».

(Le Cosmopolite لو كوسموبوليت)

1

كنّا قد بدأنا دراسة الخيال الماديّ للعنصر الأرضيّ في كتاب صدر حديثاً: **الأرض وأحلام يقظة الإرادة**[1] *La Terre et les rêveries de la volonté*. ولقد درسنا فيه بالخصوص الانطباعات الحركيّة، أو بصورة أدقّ، التحريضات الحركيّة التي تستيقظ فينا عندما نكوّن الصور الماديّة للعناصر الأرضية. ويبدو، في الواقع، أنّ الموادّ الأرضية ما إن نُمسك بها بِيَدٍ فضوليّة وشجاعة حتّى تُثيرَ فينَا إرادة لمعالجتها. على هذا النحو اعتقدنا أنّ بإمكاننا أن نتكلّم عن **خيال نشيط**، فقدّمنا العديد من الأمثلة لإرادة تَحْلُم، وتُعطي مُستقبلاً لفعلها وهي تحلُم.

ولو كان بإمكاننا أن نُمَنْهِجَ كلّ هذه التحريضات التي تَرِد إلينا من **مادّة** الأشياء، فإنّنا سنعدِّل، على ما يبدو لنا، ما هو مُفرطٌ في الصوريّة ضمن علم نفسٍ ممكنٍ للمشاريع. وسنميّز آنئذٍ بين مشروع رئيس العمّال ومشروع العامل. وسَنُدرك أنّ **الإنسان الصانع** *homo faber* ليس مجرّد موضِّب، بل هو أيضاً نحّاتٌ وسبّاكٌ وحدّاد. فهو يُريد، في شكل مضبوط، مادّة دقيقةً،

(1) يصدر هذا الكتاب هو أيضاً بترجمة قيصر الجليدي ومراجعتنا في هذه السلسلة (المُراجِع).

المادّة التي يمكنها حقّاً دعم الشّكل. وهو يعيش، عبر الخيال، هذا الدّعمَ؛ إنّه يُحبّ الصلابة الماديّة، التي يمكنها، وحدها، أن تُعطيَ الشكل ديمومة. عندها يكون الإنسان وكأنّه قد استُنفِرَ من أجل فعلٍ مُعارضةٍ، فعلٍ يَستشعر مقاومةَ المادّة، ويَتنبّأ بها. على هذا النحو تتأسّس نفسيّةٌ للمفردة «ضدّ» (contre)، التي تبدأ من إحساساتِ ضدّ مباشر، ثابتٍ، باردٍ، إلى ضِدّ حميميٍّ، فإلى ضِدّ تحميهِ حُصون عديدة، فإلى ضِدّ لا يتوقّف عن المقاومة. هكذا، بدراستنا في الكتاب السّابق نفسيّةَ الضدّ[1]، كنّا قد بدأنا فحص صور العمق.

ولكن ليس لصُور العمقِ هذا الطابع العدائيّ فقط؛ بل لها أيضاً مظاهر حفاوةٍ، مظاهر دعوةٍ وحركيّة جذبٍ بكاملها، حركيّة فِتْنة، حركيّة نداءٍ مثبّت جزئيّاً بفعل القوى الكبيرة للصور الأرضية للمقاومة. يجب إذن إتمام دراستنا الأولى حول الخيال الأرضيّ، التي كُتِبَت في ظلّ المفردة «ضدّ» *contre*، بدراسة للصور الواقعة في ظلّ حرف الجرّ «في» *dans*.

فلدراسة هذه الصور الأخيرة سنُخصّص المؤلَّف الحاضر الذي يشكّل إذن تتمّة طبيعية للمؤلّف السابق.

2

وبالإضافة إلى ذلك، لم نُحاول ونحن نكتب هذين الكتابين أن نفصل البتّة وجْهَتي النّظر. فالصور ليست مفاهيم. وهي لا تنعزل في دلالتها. بل إنّها بالأحرى تنزع إلى تجاوز دلالتها. فالخيال متعدّد الوظائف. ولكي

(1) مثلما وضّحناه في حواشي الكتاب السابق، لا يقصد باشلار بالمفردة «ضدّ» (contre) ضديّة أو مضادَدة سلبيّة وعدائيّة، بل تعني هذه الكلمة بالفرنسية «ضدّ» وكذلك «إزاء» و«في مواجهة...». و«لصقَ...». و«على...».. وهو يصنع من هذه المواجهة للعالَم أو «الاشتغال» عليه مبادئ فلسفة وبسيكولوجيا يسمّيهما «فلسفة الضدّ» و«نفسيّة الضدّ»، وذلك بالمعنى المرِن الذي حدّدناه هنا للمفردة (المُراجِع).

لا نأخُذَ إلّا المظهرين اللّذين قمنا بالتمييز بينهما، ها قد حان الوقت لنجمع بينهما. وبالفعل، بإمكاننا أن نُحسَّ، في الكثير من الصور الماديّة للأرض، بتركيبة مزدوجة وهي في حالة فعلٍ تجمع جدليّاً «ضدّ» و«في»، وتُظهر تضامناً لا يُستهان به بين سيرورات الانفتاح وسيرورات الانطواء. ولقد بيّنّا، منذ الفصول الأولى لكتابنا **الأرض وأحلام يقظة الإرادة**، بأيّ حَنَقٍ يرغب الخيال في التنقيب في المادّة. إنّ كلّ القوى الإنسانية، حتّى عندما تنبسط في الخارج، إنّما نتخيَّلُها داخل حميميّة معيّنة.

من هنا، ومثلما لم نتأخّر عن ذلك في الكتاب السّابق، لنُبيّن، بمناسبة الصور التي التقينا بها، كلّ ما يتعلّق **بحميمية المادّة** (*l'intimité de la matière*)، فإنّنا لن نفوّت على أنفسنا، في المؤلّف الحاضر، كلّ ما يتعلّق بخيال **عدوانية المادّة** (*l'hostilité de la matière*).

وإذا ما اعترض علينا أحدهم بالقول إنّ الانطواء والانفتاح يجب أن يُحَدَّدا بالانطلاق من الذات، فإنّنا سنردّ بأنّ الخيال ليس شيئاً آخر غير الذات وقد نُقِلَت داخلَ الأشياء. فالصور تحمل آنذاك طابعَ الذّات. وهذا الطابع هو من الوضوح بحيث أنّه بفضل الصور يمكننا في النهاية أن نحصُل على أدقّ تشخيص للأمزجة.

3

ولكنّنا نريد ببساطة في هذا **الاستهلال** القصير أن نلفت الانتباه إلى جوانب عامّة في أطروحتنا، تاركين لصُدَف الصور التي نلقاها توضيح المشكلات الخاصّة. لنبيّن إذن بعجالة أنّ كلّ مادّة مُتَخَيَّلَة، كلّ مادّة مُتَأَمَّلَة هي على الفور صورة لحميميّة معيّنة. نعتقد أنّ هذه الحميميّة بعيدة؛ ويُفسّر لنا الفلاسفة أنّها مَخفيَّة علينَا مرّة وإلى الأبد، وبمجرّد أن يُرفع حجابٌ حتّى يَنسِدلَ على

أسرار المادّة حجاب آخر. ولكنّ الخيال لا يتوقّف في مستوى هذه التفسيرات الوجيهة. بل إنّه يجعل على الفور من مادّة معيّنة قيمةً. فالصور الماديّة تتعالى إذن فوراً على الإحساسات. وبإمكان صور الشّكل واللّون أن تُصبحَ حقّاً إحساسات خضعت للتغيير. تجعلنا الصور الماديّة ننخرط في انفعالية أعمق بكثير، ولهذا السّبب تتجذّر في أعمق طبقات اللّاوعي. فالصور الماديّة تُمدِّي[1] (substantialisent) اهتماماً مُعيّناً.

ويُكثّف فعل التَّمْدِيَة هذا (substantialisation) صوراً عديدة ومتنوّعة، غالباً ما تكون قد تولّدت داخل إحساساتٍ هي من البُعد عن الواقع الرّاهن بحيث يبدو أنّ عالماً حسّيّاً بأسره يوجد بالقوّة في المادّة المُتَخَيَّلَة. لهذا لم تعُد الثنائية القديمة للكونَين الأكبر cosmos والأصغر microcosme، أي للعالَم وللإنسان، كافية بتاتاً لإعطاء كامل جدليّة أحلام اليقظة، المرتبطة بالعالم الخارجيّ. فالأمر أصبح يتعلّق بكونٍ كبير أقصى Ultracosmos وبكونٍ صغير أقصى Ultramicrocosme. إنّنا نحلم أبعد من العالم ودون الوقائع الإنسانية الأفضل تحدّداً.

فهل يجب أن نندهش إذن من أنّ المادّة تجذبُنا نحو أعماق صِغَرِهَا، وإلى داخل بَذْرتها، إلى حدود مبدأ رُشَيْمَاتِها؟ لهذا نُدرك كيف استطاع الخيميائيّ جيرار دورن (Gérard Dorn) أن يكتُبَ: «ليس للمركز حدٌّ البتّة، فهوّة مزاياه وخفاياه لامتناهية»[2]. ونظراً لكون مركز المادّة قد أصبح على هذا النحو مركز اهتمام فإنّه لهذا السّبب قد دخل في مملكة القيم.

وبالطّبع، في هذا الغوص في لامتناهي المادّة في الصّغر، يَرْكُن خَيَالُنَا

(1) أي تحوّله إلى مادّة. وكذلك المصدر المشتقّ منها: «تمْدِية» (المُراجع).

(2) ذكره ك. غ. يونغ C. G. Jung، في باراسيلسيّات *Paracelsica*، ص 92. [نسبة إلى باراسيلس Paracelse (1493–1541)، طبيب وخيميائيّ ولاهوتيّ سويسريّ، ألمانيّ التعبير.]

للإحساسات الأكثر افتقاراً إلى تبرير. لذا تُعتَبر الصور الماديّة، عند أصحاب العقل والحسّ السّليم، بمثابة صور وهْميّة. ولكنّنا سنتابع على الرغم من ذلك حقيقة هذه الأوهام. وسنرى كيف تقودنا الصور الأولى السّاذجة تماماً والحقيقية تماماً إلى باطن الأشياء، وإلى اندماج البذور إلى الحُلْمِ بحميمية الموادّ.

بحُلمنا بهذه الحميمية إنّما نحلُم براحة الكائن، براحة متجذّرةٍ، براحة ذات شدّةٍ ولا تتمثّل فقط في ذاك السكون الخارجيّ تماماً الذي يُسيطر على الأشياء العاطلة. فبفعل إغراء هذه الراحة الحميمية والشديدة يُعرِّف بعضُهم الكائنَ بالرّاحَة، وبالمادّة، على عكس المجهودات التي بذلناها في مؤلّفِنَا السّابق، لنحدّدَ الكائن البشريّ بصفته انبثاقاً وحركيّة.

ونظراً لامتناعنا عن إنجاز ميتافيزيقا للرّاحة، في كتاب عن العناصر، أردنا أن نُحاول تحديد نزعاتها النفسيّة الأكثر ثباتاً. إنّ الرّاحة، عندما تُأخَذ في وجوهها الإنسانية، تُسيطر عليها بالضرورة نفسيّة **انطوائية** أو **انغماديّة** involutif. فالانطواء على الذّات لا يمكن أن يظلَّ تجريديّاً على الدّوام. فهو يتّخذ هيآت **الالتفاف** على الذّات، هيآت جسدٍ يُصبح موضوعاً لذاته، ويلمس ذاته بذاته. لهذا كان بإمكاننا أن نقدّم مجموعة من الصور لهذا **الانطواء**.

سنفحص صور الرّاحة، صور المأوى، وصور التجذّر. وعلى الرغم من الأنواع المتعدّدة للغاية، وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة جدّاً في المظهر وفي الأشكال، فإنّنا نعترف بأن كلّ هذه الصور، إن لم تكن متشاكلة (isomorphes) فهي على الأقلّ موحّدة الخصائص (isotropes)، أي أنّها ترشدُنا جميعاً لنفس الحركة نحو ينابيع الرّاحة. فالمنزل والبطن والكهف على سبيل المثال تحمل نفس الطّابع الكبير للعودة إلى الأمّ. ضمن هذا المنظور، فإنّ اللّاوعي هو من يتحكّم، اللّاوعي هو من يقود. وتُصبح القيم الحُلُميّة

أكثر فأكثر استقراراً، أكثر فأكثر انتظاماً. فكلّها تستهدف مُطلقَ القوى اللّيلية، القوى ما تحت الأرضية. ومثلما يقول ياسبرز (Jaspers)، «لا تُحبّ القوّة ما تحت الأرضية أن تُعامَل على اعتبارها نسبيّة، وهي لا تعتدّ في آخر المطاف إلّا بذاتها».[1]

إنّ هذه القيم للاّوعي المطلق هي التي قادتنا في البحث عن الحياة ما تحت الأرضية، وهي للعديد من الأنفس مثال أعلى للرّاحة.

---

(1) ياسبرز Jaspers، معيار النهار والوَلَع بالليل *La norme du jour et la passion pour la nuit*، ترجمة هنري كوربان Henri Corbin، في هرمس *Hermès*، العدد 1، يناير 1938، ص 53.

الباب الأوّل

الفصل الأوّل

أحلام يقظة الحميميّة الماديّة

«تريدون معرفة ما يحدُث داخل الأشياء ولكنّكم تكتفون بالنّظر إلى مظهرها الخارجيّ؛ تريدون التلذّذ باللّبّ ولكنّكم تلتصقون بالقشرة».

(فرانتس فون بادر، ذكره سوزيني، الأطروحة، ج 1، ص 69).

(Franz Von Baader, cité par Susini, thèse, t. I, p. 69)

«أريد أن أكون كالعنكبوت التي تستمدّ من بطنها كلّ خيوط عملها. أمّا النحلة فهي بغيضة عندي والعسل نتاجُ سرقة».

(بابيني، **إنسان مُنْتَهٍ**، التّرجمة، ص 261).

(Papini, *Un homme fini*, trad., p. 261)

1

كتب هانس كاروسّا (Hans Carossa)، في أسرار النّضج *Les Secrets de la maturité*، (الترجمة، ص 104): «إنّ الإنسان هو المخلوق الوحيد على الأرض الذي يمتلك إرادة النّظر داخل مخلوق آخر». وتجعل إرادة النّظر داخل الأشياء البصَرَ ثاقباً، تجعل البصر مُخترِقاً. وهي تحوّل الإبصار إلى عنف. تكشف عن الشقّ، عن الصّدع، عن التشقّقِ الذي يمكننا من خلاله إفشاء سرّ الأشياء المخفيّة. فوق إرادة الرؤية هذه في داخل الأشياء، رؤية ما لا نراه،

رؤية ما لا يجب أن نراه، تتشكّل أحلام يقظةٍ غريبةٌ متوتّرةٌ، أحلام يقظة تُقطّب الجبين. فلم يعُد الأمر يتعلّق إذن بفضول سلبيٍّ ينتظر المَشَاهدَ المدهشة، بل يتعلّق بفضول عنيفٍ، فضول تفتيشيّ بالمعنى الصريح للكلمة. وها هو فضول الطّفل الذي يُحطّم لُعْبَتَه ليذهب للنّظر في ما يوجد بداخلها. فإذا كان فضول التحطيم ذاك طبيعيّاً حقّاً في الإنسان، أفلا يجب أن نندهش، ونحن نقول ذلك عرَضاً، أنّنا لا نفلح في أن نعطيَ للطّفل لُعْبَة ذات عُمْق، لعبةً تُجازي حقّاً الفضول العميق؟ لقد وضعنا الصوت في الدّمية، ثمّ نندهش كيف يكتفي الطّفل، في إرادته التشريحية، بتمزيق الملابس. فلا نحتفظ إلّا بالحاجة إلى التحطيم والكسر، نَاسِينَ أنّ القوى النفسيّةَ التي هي بصدد الفعل تدّعي مغادرة المظاهر الخارجية لترى شيئاً آخر، لترى فيما بعد، لترى في الدّاخلِ، وباختصارٍ أن تُفلتَ من سلبيّة الرؤية. إنّ اللّعبة المتكوّنة من السيلولويد، مثلما نبهتني إليه فرانسواز دولتو (Françoise Dolto)، اللّعبة السّطحية، لعبة الوزن الكاذب، تحرم الطّفل دون شكٍّ من الكثير من الأحلام النّافعة نفسيّاً. وقد نصحت هذه المحلّلة النفسيّة، التي خَبِرت الأطفال بأن تُهيَّأ لبعض الأطفال المتعطّشين للاهتمامات، المتعطّشين للواقع، لُعَبٌ صلبة وثقيلَة. فاللّعبة التي تتمتّع ببُنيةٍ داخليّةٍ تمنح منفذاً سويّاً للعين المتفحّصةِ، لإرادة النّظر تلك التي تحتاج لأعماق الشيء. ولكنّ ما لا تنجح التربية في إنجازه، يُنجزه الخيال بطريقة أو بأخرى. وتتحالف إرادة النّظر، فيما وراء البانوراما التي تُوهب للرؤية الهادئة، مع خيال اختراعيّ يتوقّع منظوراً للمخفيِّ، منظوراً للظّلمات الدّاخلية للمادّة. فهذه الإرادة للنّظر داخل كلّ الأشياء إنّما هي التي تُعطي قدراً كبيراً من القيم للصور الماديّة للمادّة.

إنّنا ببسطنا لمشكل المادّة على مستوى الصور الماديّة، فوجئنا بأنّ هذه الصور العديدة جدّاً، المتغيّرة للغاية، والملتبسة جدّاً في الغالب، تنتظم بسهولةٍ كبيرة

تحت أنواع مختلفة من منظورات المخفيّ. وتسمح هذه الأنواع المختلفة بالإضافة إلى ذلك بتدقيق بعض الفُويْرِقات العاطفية للفضول. وربّما يسمح تصنيفٌ للصور الموضوعية، إثر ذلك، بتوفير موضوعات مهمّة لدراسة الحميميّة الذّاتية، لدراسة علم نفس الأعماق. ربّما تحتاج فئة المنفتحين extravertis، على سبيل المثال، أن تُقسَّمَ بدورها حسبَ مستويات العُمق حيث تُصرَف اهتمامات الشخص المنفتح. والكائن الذي يحلم في مستوياتِ عمقٍ مختلفة داخل الأشياء ينتهي إلى أن يُحدّد في ذاته مستويات عمقٍ مختلفة. إن كلّ مذهب في الصورة يَتضاعف، مرآتيّاً، بعلم نفسٍ للخيال.

سنقدّم باختصار أربعة منظورات مختلفة:

1- منظور مُلغى؛

2- منظور جدليّ؛

3- منظور مندهش؛

4- منظور ذو كثافة ماديّة غير محدودة.

2

1. من أجل الحصول على كلّ عناصر مجموعات الصور، لنسجّل أوّلاً، تحت اسم المنظور الملغى، هذا الرفض القطعيّ، الفلسفيّ جدّاً، الدوغمائيّ جدّاً، الذي يُوقِف بعنفٍ كلّ فضول ينزع نحو داخل الأشياء. فعمق الأشياء، في نظر هؤلاء الفلاسفة، يُعدّ من الوهم. يُغطّي حجابُ مايا (Maïa)، أو حجابُ إيزيس (Isis) العالَمَ بأسرِه، فالعالَم حجاب. لا يتلقّى التفكير البشريّ والحلم البشريّ والرؤية البشرية أبداً غير الصور السّطحية للأشياء، غير الشكل الخارجيّ للأشياء. فبإمكان الإنسان أن يحفر كتلة الصخر (le rocher) حقّاً، ولكنّه لن يكتشف أبداً غير الصخْرة (la roche).

ومن الصخر إلى الصخرة، بإمكانه أن يتسلّى بتغيير الأجناس النحوية، ولكنّ مثل هذه الانقلابات، وعلى الرغم من كونها خارقة جدّاً للعادة، فإنّها لا تُربك الفيلسوف. فالعُمق هو في نظره وهْمٌ، والفضول خبل. فبأيِّ احتقار لأحلام الطّفل، لهذه الأحلام التي لا تُفلح التربية في إنضاجها، يحكم الفيلسوف على الإنسان بأن يظلَّ، مثلما يقول، «في مستوى الظّواهر»! وغالباً ما يضيف الفيلسوف لهذا المنع من التفكير بأيّ شكلٍ من الأشكال في «الشيء في ذاته»[1] (والذي نواصل على الرغم من ذلك التفكير فيه) الحكمة القائلة: «كلّ شيءٍ ليس إلّا مظهراً». ومن غير المفيد أن نذهب للنّظر، ومن غير المفيد أكثر أن نتخيّل.

كيف يمكن أن يكون لريبيّة العيون هذه العدد الهائل من الأنبياء عندما يكون العالَم على غايةٍ من الجمال، جميلاً إلى أبعد الحدود، جميلاً في أعماقه وفي موادّه؟ كيف لا نرى أنّ للطّبيعة معنى العُمق؟ وكيف نفلت من جدليّة هذا الغُنج الملتبس الذي يُظهر ويُخفي عند العديد من الكائنات المنظّمة بشكل يعيش معه تنظيمها ضمن إيقاع التقنُّع والمباهاة؟ إنّ الإخفاء وظيفة أوّليّة للحياة. وهو ضرورة مرتبطة بالاقتصاد، وبتكوين الاحتياطيّات. وإن للدّاخل وظائف ظلماتٍ مؤكّدة للغاية تفرض علينا أن نُعطيَ نفس الأهمّية للإظهار (mise au jour) وللإخفاء (mise à la nuit) لتصنيف أحلام الحميمية!

---

(1) يعيب باشلار على الفلسفة وعلى الفلاسفة الدوغمائيّين تعلّقهم المُقْعِدَ بالظواهر، وإصرارهم على ترديد «الحكمة» القائلة: «كلّ شيء ليس إلّا في المظهر»، ومنعهم الناس من حقّهم في التفكير في «الشّيء في ذاته»، وامتناعهم عن الذهاب إلى عمق الأشياء، لأنّ «العمق بالنّسبة إليهم وهْم». في مقابل هذه السلسلة من الإقرارات الواثقة من نفسها، يؤكّد باشلار «أنّ للطبيعة معنى العمق»، وأنّ طريقة تفكير الفلاسفة في العالم لا يمكنها أن تثني علماء المادة المعاصرين من أن يمارسوا بكلّ هدوء «كيمياء العمق»، وأن يذهبوا للبحث عن تلك «الكائنات العقلية»، التي يواجهها الفيلسوف المتحذلق بنزعته الظاهرية المطلقة. (المُترجم).

وليس هذا هو المكان الملائم، في هذا الكتاب، حتّى نبيّن أنّ علم المادّة لا يقف عند حدود ممنوعات الفلاسفة. وهو يُمارس بهدوءٍ كيمياءً للعمق، دارساً ضمن الموادّ المتجانسة في تفاعلها، الجُزيْء، وفي الجزيْء، الذرّة، وفي الذرّة، النواة. ولا يُكلّف الفيلسوف نفسه باتّباع هذا المنظور العميق؛ فهو يعتقد أنّه يُنقُذ ظاهراتيّته (phénoménisme) المُطلقةَ معترضاً بالقول إنّ كلّ هذه «الكائنات العقلية» (التي تتلقّى من جهة أخرى الصور وهي صاغرة) لا تُعرَف تجريبيّاً إلّا بفضل ظواهر قائمة على المستوى الإنسانيّ. لمّا كان تطوّر التفكير الفلسفيّ قد شوّه مفهوم «النومين» (المُدرَك العقليّ)[1] noumène، فإنّ الفيلسوف قد أصبح يُغلق عينيه على هذه البُنيَة المذهلة لكيمياء نومينيّة *nouménale* تمثّل، في القرن العشرين، منتَظَماً[2] systématique ضخماً للتنظيم الماديّ.

إنّ غياب تعاطف الفلسفة المعاصرة مع علم المادّة ليس في الواقع غير خاصيّة إضافية لإنكاريّة (négativisme) الطريقة الفلسفية. فعندما يتبنّى الفيلسوف طريقة معيّنة، فإنّه ينفي الأخريات. وعندما يتعلّم الفيلسوف نوعاً من التجارب، فإنّه يُصبح عاطلاً قبالة أنواع أخرى من التجارب. أحياناً تنغلق على هذا النحو أذهانٌ نيّرةٌ جدّاً داخلَ بصيرتها النّافذة وتُنكر الأنوار المتعدّدة التي تكوّنت في مناطق نفسيّة أكثر ظلمةً. هكذا نحسّ بوضوح، بشأن الموضوع الذي يشغلنا، أنّ نظرية في معرفة الواقع تُدير ظهرها للقيَم

(1) النومين *noumène*: مصطلح استعاره كانط من اليونانية (*noumenon*)، وبالذّات من أفلاطون الذي كان يستخدمه للدلالة على الأفكار باعتبار أنّها تهب نفسها لإدراك العقل المحض. وهو يدلّ لدى كانط على المعقولات، بمقابل الظاهرة *phénomène*، التي تهب نفسها لإدراك حسّيّ (المُراجِع).

(2) المنتظَم عند الفلاسفة العرب، والنسقيّة عند بعض المترجمين المحدثين systématique: هو هذا الجانب الذي يُعنى في كلّ علم بتصنيف موضوعاته وموادّه منطقيّاً، وكذلك مجموع المبادئ المنهجيّة التي تتشكل منها نظريّة ما (المُراجِع).

الحُلُميّة تَقْطِم نفسها من بعض الاهتمامات التي تدفع إلى المعرفة. ولكنّنا سنعالج هذا المشكلَ في مؤلَّفٍ آخر.

أمّا في اللّحظة الرّاهنة فلِنُدْرِك أنّ كلّ معرفة لباطنيّة الأشياء هي على الفور قصيدة. ومثلما يُبيّنه بوضوحٍ فرانسيس بونج (Francis Ponge)، فعندما نشتغل حُلُميّاً داخل الأشياء، فإنّنا نذهب إلى الجذر الحالم للكلمات. «أقترح على كلّ واحدٍ فتح الأبواب الأرضية الدّاخلية، ورحلةً في كثافة الأشياء، واجتياحاً للكيفيّات، وثورةً، أو قلباً شبيهاً بذاك الذي يُحدثه المحراث أو المسحاة، عندما تُعرّى فجأةً، وللمرّة الأولى، ملايين القطع والشّذرات، والجذور، والدّيدان وكائنات صغيرة كانت إلى ذلك الحين مدفونة. يا للثروات اللّامحدودة لكثافة الأشياء، التي أمكن التعبير عنها بفضل الثروات اللّامتناهية للكثافة الدلالية للكلمات!»

يبدو على هذا النحو أنّ الكلمات والأشياء معاً تُصبح أكثر عمقاً. فنتّجه في نفس الوقت إلى مبدأ الأشياء وإلى مبدأ الكلمة. فالكائنات المخفيّة والهاربة تنسى أن تهربَ عندما يُناديها الشّاعر باسمها الحقيقيّ. كمْ من الأحلام في هذه الأبيات لريشارد أورينغر (Richard Euringer):

«فأسقُط كرصاصٍ في قلب الأشياء، آخُذ الكأس الذّهبيّة، أبثّ فيها الأسماء وأتضرّع إليها ما دامت لا تزال ممنوعة ولا تزال تنسى أن تهربَ».
(أنطولوجيا الشعر الألماني، ج 2، ستوك، ص 216).

(*Anthologie de la poésie allemande*, II, Stock, p216).

لنحاول هنا وبكلّ بساطة أن نعيش من جديدٍ الأشكال الحالمة للفضول الذي ينزع نحو داخلية الأشياء. مثلما يقول الشّاعر:

«لنفتحْ معاً البُرعمَ الأخير للمستقبل».

(إليوار، يذكره غرو، **شعراء معاصرون**، ص 44)

(Eluard, cité par Gros, *Poètes contemporains*, p. 44).

3

2. وهكذا، ودون أن نهتمَّ بتاتاً بالاعتراضات المجرّدة للفلاسفة، لِنحذ حذو الشعراء والحالمين ولنتسلّل إلى داخل بعض الأشياء.

باجتياز الحدود الخارجية، كَمْ يُصبح الفضاء الداخليّ فسيحاً؛ وكمْ يكون هذا الجوّ الحميميّ مُريحاً! ها هي على سبيل المثال إحدى نصائح سِحْر (*Magie*) لهنري ميشو (Henri Michaux): «أضع تفّاحة فوق طاولتي. ثمّ أضع نفسي داخل هذه التفّاحة. فأيّ سكينة هيَ!» فاللّعبة سريعة للغاية بحيث يميل البعض إلى اعتبارها لُعْبَةً صبيانيةً أو لغويّةً فحسب[1]. ولكنّ الحكم عليها على هذا النحو يعني أن نُنكر على أنفسنا المشاركة في إحدى الوظائف الخياليّة الأكثر استواءً، الأكثر انتظاماً: وظيفة التصغير. فكلّ حالم يُريد، بإمكانه أن يذهب، وقد تصغّر، للسّكن في التفّاحة. بإمكاننا أن نعلنَ، بمثابة فرضيّة للخيال، أنّ الأشياء التي يُحلَم بها لا تحتفظ أبداً بأبعادها، وهي لا تستقرّ في أيّ بُعدٍ منها.[2] ثمّ إنّ أحلام اليقظة التملّكية حقّاً، تلك التي تعطينا الشيء، هي أحلام يقظة تصغيرية[3] (des rêveries lilliputiennes). إنّها

(1) يذهب فلوبير Flaubert ببطء أكبر، ولكنّه يقول نفس الشيء: «إذ أطيل التفرّس في حصاة، في حيوان، في لوحةٍ، أحسّ بأنّني أدخل فيها».

(2) الخيال تصغيريّ وتكبيريّ في آن واحد، يريد أن يرى الكبير في الصّغير مثلما يريد أن يرى الصّغير في الكبير، دون أن تعنيه قوانين الهندسة أو المنظور، وقد سبق أن بيّنّا ذلك في ترجمتنا لكتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» (المُترجم).

(3) تصغيريّة lilliputien: صفة مجترحة بالفرنسية من ليليبوت Lilliput، وهو اسم جزيرة خيالية في رواية الكاتب الإيرلنديّ جوناثان سويفت Jonathan Swift (1667–1745) الشهيرة **رحلات غوليفر** *Gulliver's Travels* (المُراجِع).

أحلام اليقظة التي تعطينا كلّ كنوز حميميّة الأشياء. هنا يُعطَى لنا حقّاً منظور جدليّ، منظور مقلوب يمكن أن نعبّر عنه ضمن صيغةٍ مُفارِقة: إنّ داخِلَ الشيء الصغير كبير. مثلما يعبّر عن ذلك ماكس جاكوب (**قمع الخياط**، ستوك، ص 25) (Max Jacob, *Le cornet à dès*): «فالصغير جدّاً هو الضخم!» ولكي نكون على يقين من ذلك، يكفي أن نذهب بالخيال للسّكن فيه. يقول أحد مرضى دوسوال (Desoille)، وهو يتأمّل الضوء الوحيد لحجر كريم: «إنّ عينيَّ تَتُوَهَانِ فيه. فهو ضخم على الرغم من كونه صغيراً جدّاً: مجرّد نقطة» (**الحلم اليقظ في العلاج النفسيّ** *Le rêve éveillé en psychothérapie*، ص 17).

ما إن نبدأ في الحلم أو التفكير في عالم الصِّغَرِ، حتّى يَكبُر كلّ شيء. وتتّخذ ظواهر اللّامتناهي في الصِّغر انعطافاً كونيّاً. لنقرأ في أعمال هوكسبيه (Hauksbée) حول الكهرباء توصيفات الأضواء والحفيف والفوحان والفرقعة. ومنذ 1708، كتب الدكتور فال (Dr Wall) بكلّ هدوءٍ وهو بصددِ فركِ ماسة: «يبدو أنّ هذا الضوء وهذه الفرقعة يُمثّلان بشكلٍ من الأشكال الرعد والبرق». على هذا النحو تتشكّل أمام أنظارنا نظرية في النيزك الصغير جدّاً توضّح بما فيه الكفاية قوّة التماثلات analogies الخيالية. فالقوى في عالم اللّامتناهي في الصغر يُحلَم بها دائماً باعتبارها كوارث.

بإمكان هذه الجدليّة التي تقلب علاقات الكبير بالصغير أن تعمل على مستوى مُسلٍّ. فلم يبحث سويفت (Swift) قطّ في رحلتيْه المتعارضتَين إلى ليليبوت (Lilliput) وبروبدينغانغ (Brobdingnag) إلّا عن أصداء الفنطازيّات المسلّية المتزجة بالإيقاعات السّاخرة «رحلات غوليفر». وهو لم يتجاوز هذا المثل الأعلى للسّاحر الذي يُخرِج، هو الآخر، الأرنبَ الكبير من القبّعة الصغيرة، أو مثل لوترِيامون (Lautréamont) الذي يُخرج ماكنة

خياطة من صندوق المَشارطِ[1]، ليُدهش البورجوازيّ. ولكن كم سَتَحُوز كلّ هذه الألعاب الأدبية قيمة أكبر إذا ما وهبْنا لها أنفسنَا بكلٍّ ما للتجارب الحُلُميّة من صدق! سنزور آنئذٍ كلّ الأشياء. وسنتبع جنّية الفتات في عربتها الكبيرة الشّبيهة بحبّة بازلّاء صغيرة مع كلّ احتفالات الزّمن الغابر حيث ندخل في التفّاحة، دون تكلّف، بجملة استقباليّة. عندها سيُكشف لنا عالمٌ كاملٌ من الحميميّة. وسنرى قَفَا كلّ الأشياء، والامتداد الباطنيّ للأشياء الصغيرة.

بصورة مُفارِقة، يمكن للحالم أن يدخُل في ذاته. يقول أحد مرضى روييه (Rouhier)، وهو تحت مفعول البيّوتل (peyotl)، مخدّر يُشعر بالتّصغّر: «إنّني في فمي، ناظراً إلى غرفتي من خلال وجْنتي». تجد مثل هذه الهلوسات في المخدِّر إذْناً بالتعبير عن نفسها. ولكنّها ليست نادرةً في الأحلام السّويّة. فهناك من اللّيالي ما ندخُل فيها في أنفسنَا، ونذهب لزيارة أعضائنا.

تبدو لنا هذه الحياة الحُلُميّة للحميميّات المفصّلة مختلفة جدّاً عن الحدس التقليديّ للفلاسفة الذين يدّعون باستمرار أنّهم يعيشون الكائن الذي يتأمّلونه من الدّاخل. وفي الواقع يتّجه هذا الانخراط المكثّف في العيش من الدّاخل على الفور نحو وحدة الكائن الذي صير إلى اجتياحه. فلتنظروا إلى الفيلسوف وهو يهب نفسه لهذا الحدس: عيناه نصف مغلقتين، في هيئة تركيزيّة. لا يفكّر البتّة في المتعة، ولا في اللّهو في مسكنه الجديد؛ وما هي بالبعيدة أبداً مُسارّاته حول هذه الحَيَواتِ الموضوعية الحميميّة. بل بالعكس، كم تكون القوى الحُلُميّة أكثر تنوّعاً! فهي تذهب في كلّ طيّاتِ الجَوْزَةِ،

(1) إشارة لعبارة الشاعر الفرنسيّ لوتريامون Lautréamont (1846–1870) في **أناشيد مالدورور** *Les Chants de Maldoror*، القائلة: «جميلٌ كارتداد مخالب الطيور الجارحة (...) وخصوصاً كاللّقاء المفاجئ الذي يجمع، على طاولةِ تشريحٍ، ماكنةَ خياطةٍ ومظلّة» (المُراجِع).

وتعرف دهنيّة نتوءاتها والمازوخيّة الكاملة للرؤوس الواخزة في قَفَا قُشور الجوز! فالجوزة شأنها شأن كلّ الكائنات الرقيقة، تؤذي ذاتها بذاتها. أفليس من مثل هذا الألم تألّم شخص مثل كافكا (Kafka)، بسبب التعاطف المطلق الذي كان يُبديهِ لِصُوَرِهِ: «أفكّر في تلك اللّيالي التي انتُزعت في أواخرها من نومي، أستيقظ وبي إحساسٌ بأنّني قد سُجنت داخل قشرة جوزٍ» (يوميّات، فونتين، مايو 1945، ص 192) (Journal intime, Fontaine, mai 1945, p. 192). ولكنَّ هذا الألم لكائنٍ مجروحٍ بشكل باطنيّ، لكائنٍ مُنْقَبِضٍ داخل حميميته، ليس إلّا علامة استثنائية. فالإعجاب بالكائن المتكثّف على ذاته بإمكانه أن يُشفي كلّ شيء. تسأل الربّة في بروميثيوس وإبيميتيوس لِسبيتلير (ترجمة بودوان) (Spitteler, *Prométhée et Epiméthée*)، تحت قبّة شجرة الجوز: «قل لي أيّ حِلْيَةٍ تُخفيها تحت سقفك؛ لأيّ جوزة عجيبة وهبتَ الحياة؟» وبالطبع، يختبئ الشرّ مثل الخير تماماً: إذ غالباً ما يضع السّحرة الشيطانَ في الجوز الذي يُعطونه للأطفال.

ونجد نفس صورة الحميميّة عند شكسبير (Shakespeare). يقول روزنكرانتز (Rosencrantz) لهاملت (Hamlet) (الفصل 2، المشهد 2) : «إنها هو طموحُكَ الذي يجعل لك من الدّنهارك سجناً، فروحك تكون فيها منقبضةً للغاية». فيجيب هاملت: «آه يا إلهي! سأُقيم داخل قشرة جوز؛ وسأظنّ وأنا بداخلها أنّني في سِعَةٍ وأنّني مَلِكٌ لمملكة لا حدود لها... لو لم تكن لي أحلام مزعجة». إنْ نحن وافقنا على إعطاء حقيقة أوّليّة للصورة، وإنْ لم نَقُم بتحديد الصور في كونها مجرّد عبارات، فإنّنا سنحسّ فجأة أنّ لداخِلِ الجوزة قيمة السّعادة البدائية. وسنعيش فيها سُعداء إذا ما استعدنا فيها الأحلام البدائية للسّعادة، للحميمية المَحْمِيَّةِ جيّداً. لا شكّ أنّ السّعادة قابلة للتمدّد، وتحتاج للتمدّد. ولكنّها تحتاج أيضاً للتكثّف، للحميمية. وعندما نفقد السّعادة أيضاً، وعندما تعطينا الحياة «أحلاماً مزعجةً»، نشعر

بحنينٍ لحميمية السعادة المفقودة. إنّ أحلام اليقظة الأولى المرتبطة بالصورة الحميميّة للشيء هي أحلام يقظة السعادة. فكلّ حميمية موضوعية متابعَة ضمن حلم يقظة طبيعيّ هي بذرة سعادة.

إنّها لَسعادة كبيرة لأنّها سعادة مخفيّة. فكلّ داخلٍ يكون مَحميّاً بحياءٍ ما. وهذه خاصيّة يُعبّر عنها بيار غيغن (Pierre Guéguen) بكلّ دقّة (قوس قزح فوق دمنونيا، ص 40) (*Arc-en-ciel sur la Domnonée*). للمرأة حياء الخزانة: «عندما يفتح هرفيه (Hervé) الخزانة على مصراعيها حيث تتنضّد، كمثْل تشريح سرّيّ، قمصانها، وتنّوراتها، وكلّ ملابسها الدّاخلية، تهرع، مضطربةً بصدَقٍ مَن فوجئت عاريةً، لتسوّي جانبَي المشْلَحِ الخشبيّ».

ولكن، في السرّاء كما في الضرّاء، يكون داخل الأشياء الطفولية إلى حدّ ما منظّماً بعناية فائقة دائماً. فعندما يفتح جَدّ لور (Laure)، في رواية إميل كليرمون (Emile Clermont)، بِمُوسِهِ براعمَ الزهور ليُسلّي حفيدته، فإنّ ما يظهر لعيْنَي الطفلة المنتشية، إنّما هو داخل خزانة منظّمة[1]. إنّ صورة الطفلة هذه لا تقوم إلّا بالتعبير عن إحدى حالات السّعادة الرّاسخة لعلماء النّبات. كتب جوفروا (Geoffroy) في كتابه المادّة الطبّية (ج 1، ص 93) (*Matière médicale*): «إنّنا نعرف، ولا يمكن أن نعرف دون لذّةٍ، بأيّ مهارةٍ أمكن تنظيم فروع النباتات، وهي مزيّنة بأوراقها وبأزهارها وبثمارها، في البراعم». هل علينا أن نلاحظ أنّ لذّة تأمّل هذا الدّاخل قد كبّرته إلى أبعد الحدود. فأن نرى في البرُعُمِ الورقة والزّهرة والثمرة، هو أن نرى بعينَي الخيال[2]. يبدو إذن

---

(1) إميل كليرمون Émile Clermon، لور *Laure*، 28.

(2) بإمكان الشّاعر أن يكون جاهلاً لعلم النباتات ومع ذلك يكتُب بيتاً شعريّاً جميلاً:

«تُحسّ زهرة النسرين ببراعمها تتفتّح».

(موسّيه، ليل مايو).

(Musset, *La Nuit de Mai*).

أنّ الخيال هو أملٌ مجنونٌ في الرؤية بلا حدّ. كتب مؤلِّفٌ على درجة عالية من العقلانية مثل الأب فانيير (عالَم الريف، ترجمة بارلان، 1756، ج 2، ص 168) (P. Vanière, *Praedium Rusticum*, trad. Berland): «إنّ رجلاً على قدرٍ كافٍ من المهارة، إنْ هوَ حطّم بذرة عنب، لفصلِ أليافها المنحلّة، فسيرى بكلّ إعجابٍ فروعاً صغيرةً وعناقيد تحت جلدٍ رقيقٍ وهشٍّ». فأيّ حلم كبير أن نقرأ مستقبل الخمر في البذرة الصّلبة والجافّة! والعالم الذي يواصل هذا الحُلمَ يقبل دون عناءٍ أطروحة التداخل غير المتناهي للبذور[1].

يبدو للحالم أنّه بقدر ما تكون الكائنات صغيرةً، تكون الوظائف فعّالة. فالكائنات التي تعيش في فضاء صغيرٍ، تعيش زمناً سريعاً. فبسَجْنِنا للحُلُميّة، نقوّيها. وإنّنا لنكاد نقترح مبدأ هايزنبرغ Heisenberg للحياة الحُلُميّة. فالجنّيات تمثّل إذن نشاطات حُلُميّة خارقة للعادة. وهي عندما ترفعُنَا إلى مستوى الأفعال الدّقيقة، إنّها تحملُنا إلى مركز الإرادة العاقلة والصّبور. لهذا السّبب تكون أحلام اليقظة التصغيرية قويّة جدّاً ونافعة جدّاً. وهي مناقضة لأحلام يقظة الهروب التي تُحطّم الرّوح.

هكذا يريد الخيال الدّقيق أن يتسلّل إلى كلّ مكانٍ، وهو لا يكتفي بدعوتنا إلى أن ندخلَ في صَدَفتِنا، بل يدعونا إلى أن نتسلّل أيضاً في كلّ صَدَفَةٍ لنعيش فيها العُزلَةَ الحقيقية، الحياة المُنطوية، الحياة المنكفئة على ذاتها، وكلّ قيم الرّاحة. تلك هي تماماً نصيحة جان بول ريشتر (Jean–Paul Richter): «زُرْ محيط حياتك، وكلّ لوحٍ من ألواح غرفتكَ، كلّ زاويةٍ، وانكمش على نفسك لتستقرّ في اللولب الأخير والأكثر حميمية من صدفة الحلزون[2]». وبإمكان

(1) في مقال لم نعرفه إلّا عند تصحيحنا للتجارب المطبعيّة لهذا الكتاب، يدرس بيار ماكسيم شول Pierre-Maxime Schuhl أحلام اليقظة هذه وأفكار التداخل تلك. (**مجلّة علم النفس** *Journal de psychologie*، 1947، العدد 2).

(2) جان بول ريشتر Jean-Paul Richter، **حياة فيكسلاين** *La vie de Fixlein*، الترجمة، ص 230.

شعار الأشياء المسكونة أن يكون: «كلّ شيءٍ هو صَدَفَة». فيأتي صدى الكائن الحالم: «كلّ شيء هو عندي صَدَفة. أنا المادّة الرخوة التي تهب نفسها للاحتماء بكلِّ الأشياء الصّلبة، والتي تأتي للاستمتاع داخلَ كلّ شيءٍ بوعيٍ كونها محميّة».

ويُصغي تريستان تزارا[1] (Tristan Tzara)، شأنه شأن جان بول ريشتر، لنداء هذا الفضاء الصغير جدّاً: «من يُناديني من داخل الثّقب المبطّن لحُبَيْبَاتِ النسيج، إنّها أنا، تُجيب الأرض المفتوحة، والطبقات الصّلبة للصبْر الذي لا يُفَلّ، وعمق الأرض». لقد تسرّع الناس العُقلاء، الناس المتصلّبون، في اتّهام مثل هذه الصور بالعبثيّة. إنّ قليلاً من الخيال التصغيريِّ يكفي لنفهمَ أنّ الأرض برمّتها تنفتح لتمنح نفسها لهذا المسكن الصغير جدّاً، بين الأسنان الدقيقة لشقوق الأرض. لنقبل إذن ألعاب المقدار ولنقل مع تريستان تزارا: «أنا المليّمتر»[2]. وبإمكاننا أن نقرأ في نفس المؤلَّف: «أرى عن قربٍ الفُتَاتَ الجافّة للخبز والغُبار بين ألياف الخشب الصّلب في الشمس، وقد تعرّضت للتكبير في حلم الطفولة»[3]. إنّ الخيال، كالمِسْكالين، يُغيّر

---

(1) تريستان تزارا Tristan Tzara (1896–1963)، مؤسّس حركة «الدّاداتيّة» الفنّية ومحبّر بيانها الفنّي، أحد أكبر الفنّانين المتمرّدين على الفنّ الأكاديمي الأوروبّي، كما كان قريباً من «المُستقبلية» و«التّكعيبية» و«السّوريالية»، وكانت له علاقات مختلفة مع أعلام هذه المدارس الجديدة، التي مثّلت ثورة حقيقية في الفنّ الأوروبّي الحديث والمُعاصر. (المُترجم).

(2) تريستان تزارا Tristan Tzara، ضدّ–الرأس. القزم في قمعه *L'Antitête. Le nain dans son cornet*، ص 44.

(3) تريستان تزارا، ضدّ–الرأس، تحجير الخبز *La Pétrification du pain*، ص 67. وقد عثر ألفريد جاري Alfred Jarray على الصيغة المطلقة للهلوسات التصغيرية عندما كتب فصل «فوسترول أصغر من فوسترول» *Faustroll plus petit que Faustroll*. «في يوم من الأيّام، أراد الدكتور فوسترول... أن يكون أصغر من ذاته، ولمّا كان عازماً على أن يذهب لاستكشاف أحد العناصر... اختار لنفسه، أنموذجاً في التصغير، الحجم الكلاسيكيّ =

حجم الأشياء[1].

سنجد ما لا يُحصى ولا يُعدّ من الأمثلة على تكاثر الجمال التصغيريّ إذا ما تصفّحنا الكتب العلمية التي قدّمت الاكتشافات المجهرية الأولى حقّاً بمثابة انتصارات. وبإمكاننا أن نقول حقّاً إنّ المجهر عند ظهوره كان بمثابة مِشكال لما هو صغير جدّاً. ولكن لكي نظلّ أوفياء لوثائقنا الأدبية، لن نُعطيَ إلّا صفحةً واحدةً تبرُز فيها بالتحديد صور الواقع ضمن الحياة الأخلاقية (**حياة فكسلاين**، ص 24) (*La Vie de Fixlein*): «أن تأخذ مجهراً مركّباً وأن تتفطّن إلى أنّ قطرة خمرك البورغنديّ هي في الحقيقة بحرٌ أحمر، وأنّ غُبار جناح الفراشات هو ريش طاووس، وأن العفَنَ الأزرق هو حقل من الأزهار، وأن الرّمل كومةٌ من المجوهرات. هذه التسليات بالمجهر هي أكثر استمرارية من ألعاب الماء الأكثر تكلفة... ولكن يجب عليَّ أن أفسّر هذه الاستعارات باستعارات أخرى. فالنيّة التي أرسلت بها **حياة فكسلاين** إلى مكتبة لوبيك (Lübeck) تتمثّل في الحقيقة في أن أكشف للنّاس أجمعين... أنّه يجب أن نولي للمسرّات الصغيرة للحواس عناية أكبر ممّا نولي للكبيرة».

4

إثر هذا التناقض الهندسيّ للصغير الذي هو كبير حميميّاً، تظهر العديد من التناقضات الأخرى في حلم يقظة الحميمية. ففي نوع معيّن من أحلام اليقظة، يبدو أنّ الدّاخل هو نقيض الخارج بشكل آليّ. عجباً! أيكون لثمرة الكستناء الغامقة هذه لبّ أبيض للغاية؟! أوَ يُخفي ثوب الجوخ هذا مثل

= لغُثّة، وسافر على طول ورقة الكرنب، غير منتبه للعثّات المرافقة له وللمظاهر المكبَّرَة لكلّ شيء، حتّى انتهى لملاقاة الماء»).

(1) كما يرى فرنسيس بونج Francis Ponge في صدَفةِ محارةٍ «معبدَ أنغكور» Angkor (الانحياز للأشياء *Le Partis pris des choses*، ص 54).

هذا العاج؟! أيّ فرحة أن نجد بيُسرٍ كبيرٍ موادَّ تتناقض، تجتمع من أجل أن تتعارضَ! إنّ شاعراً مثل ميووش[1] (Milosz) في بحثه عن أسلحة أحلامه يجد:

«عشّاً للقاقم من أجل غراب الشعار المرسوم»[2]

إنّنا نحسّ بأحلام اليقظة المتناقضة تلك وهي بصدد الفعل في هذه «الحقيقة المشتركة» للعصر الوسيط: إنّ البجعة ذات البياض الصّارخ تكون كلّها سواداً في الدّاخل. ويقول لنا لانغلوا (Langlois)[3] إنّ هذه «الحقيقة» قد صمدت لمدّة ألف سنة. كان بإمكان أدنى فحصٍ أن يُثبت أنّ داخلَ البجعة لا يختلف كثيراً، في ألوانه، عن داخلِ الغراب. وإذا كان التأكيد على السّواد الكثيف للبجعة غالباً ما يتكرّر، على الرغم من الوقائع، فلأنّ هذا التأكيد يستجيب لقانون من قوانين الخيال الجدليّ. تكون الصور التي هي قوى نفسيّة أوّلية أقوى من الأفكار، وأقوى من التجارب الواقعيّة.

في ترتيل غريغوريّ (*Plain-Chant*)، وبالنّظر لهذا الخيال الجدليّ، كتب جان كوكتو (Jean Cocteau):

«الحبر الذي أستعمله هو دم البجعة الأزرق».

(1) في هذا الكتاب وكتب أخرى يستشهد باشلار مراراً بهذا الشاعر، وهو أوسكار ميووش (1877–1939) (اسمه الكامل: Oscar Vladislas de Lubicz Milosz)، وقد اعتاد على التوقيع بالصيغة المختصرة (O. V. de L. Milosz). وهو شاعر ولد في ليتوانيا، في جزئها الذي استقلّ لاحقاً ويحمل الآن اسم روسيا البيضاء أو بيلاروس، وأقام طويلاً في فرنسا وكتب باللغة الفرنسيّة. وهو ابن عمّ الشاعر البولنديّ–الأمريكيّ، المولود في ليتوانيا هو أيضاً، تشيسواف ميووش Czesław Miłosz (1911–2004) الحائز على جائز نوبل للآداب في 1980. هذا وقد كتبنا الاسمين كما يُنطقان في البولندية. (المُراجِع)

(2) بالطبع يأتي التناقض أو الطّباق هنا من بياض القاقم وسواد الغراب. (المُراجِع)

(3) لانغلوا Langlois، صورة العالم *L'Image du monde*، 3، ص 179.

إنّ لشاعر من الشّعراء في بعض الأحيان من الثقة في الخيال الجدليّ للقارئ ما يجعله لا يُعطي من الصورة غير جزئها الأوّل. على هذا النحو، بعد أن قام تريستان تزارا بوصف «البجعة التي تغرغر بياض مائها» يُضيف ببساطةٍ: «الخارج أبيض» (**الإنسان التقريبيّ**، 6) (*L'Homme approximatif*). أن نقرأ هذه الجملة القصيرة بإيجابية بسيطة، وأن نتعلّم أنّ البجعة بيضاء، تلك قراءة تفتقد للحلم. وعلى العكس من ذلك فإنّ القراءة السّالبة، القراءة الحرّة بما يكفي بحيث تجعلنا نستمتع بكلِّ حرّيات الشاعر، تُعيدُنَا إلى العمق. فإذا «كان الخارج أبيض» فلأنّ الكائن قد وضع كلّ ما لديه من أبيض في الخارج. فالسلبيّة تثير الظّلمات.

وغالباً ما تستسلم الخيمياء أيضاً لهذا المنظور الجدليّ للدّاخل وللخارج. وهي غالباً ما تقترح «قلب» المواد، مثلما نقلب قُفّازاً. لذلك يقول أحد الخيميائيّين: إذا كنت تفلح في أن تضع في الخارج ما هو في الدّاخل وأن تضع في الدّاخل ما هو في الخارج، فأنت سيّد العمل.

وغالباً ما يأمر الخيميائيّ أيضاً بغسل داخلِ مادّة من الموادّ. ويتطلّب هذا الغسل في العمق في بعض الأحيان «مِياهاً» شديدة الاختلاف عن الماء المألوف. ولن يكون لهذا الغسل أيّ قاسم مشتركٍ مع غسل السّطح. وبالطبع لن نحصلَ على هذه النظافة الباطنيّة للمادّة بمجرّد عمليّة سحقٍ بالماء الجاري. فالتفتيت لا يُساعد، ضمن هذا المنظور، على التطهير. وحده المذيب الكلّيّ يمكنه أن يتحصّل على هذا التطهير الماديّ. أحياناً يُجمَع بين موضوعَي قلبِ الموادّ وتطهيرها الدّاخليّ. فنحن نقلب الموادّ لنقوم بتطهيرها.

هكذا تتكاثر وتتكافل الموضوعات التي تُعيّن داخلَ الموادّ باعتباره نقيضاً لخارجها. فمثل هذه الجدليّة تعطي نبرَةً عالمةً للحكمة القديمة: فما كان مرّ المذاق كان مفيداً للجسم. فالقشرة مرّةٌ، ولكنّ الجوزة حُلوة. لذلك صنع

منها فلوريان (Florian) مثلاً.

ولا يجب أن يذهب في ظنّنا أنّ مثل عمليّات القلبِ هذه للكيفيّات الخارجية والكيفيّات الدّاخلية هي أحلام يقظة قد فقدت صلاحيتها. فالشعراء أيضاً مفتونون، شأنهم شأن الخيميائيّين، بعمليات قلبِ عميقة. وعندما تحدث «عمليات القلب» هذه بصورة اختياريّة، فإنّها تنتج صوراً أدبيّةً تُدخل علينا البهجة والسرور. على هذا النحو يظنّ فرانسيس جام (Francis Jammes) وهو أمام المياه التي تمزّقها صخور التيّار المائيّ أنّه يرى «قَفَا الماء». «أفلا أسمّي هذا التبييض قَفا الماء، قَفَا هذا الماء الذي يكون عند الرّاحة مُخْضَوْضِراً أزرق كَزَيْزَفُونٍ قبل أن يقوم الهواء بقلبه؟» (**المجلّة الفرنسية الجديدة**، أفريل 1938، ص 640) (*Nouvelle Revue Française*). هذا الماء المقلوب في مادته هو مناسبةٌ لِلَذّاتٍ عنيفةٍ عند حالم يحبّ الماء حبّاً ماديّاً. يتألّم لرؤية الثوب الممزّقِ تحت حاشية الزّبدِ، ولكنّه يحلَم دون توقّفٍ بمادّة لمْ تُرَ قطّ. فمادّة الانعكاسات تتكشّف له بشكل جدليّ. يبدو إذن أنّ للماء «خضرة» بنفس المعنى الذي نقول فيه إنّ للزمرّد «خضرة». يحلُم تَين (Taine) هو الآخر أيضاً، في **المسافر في جبال البيرينيس** (*Le Voyageur aux Pyrénées*)، أمام السّيل، بعمقٍ حميميّ. يرى النهر «ينحفرُ»؛ يرى «بطنه الدّاكنة». ولكنّ المؤرّخ الذي هو في عطلة لا يرى فيه مع ذلك صورة الزيزفون المقلوب.

يمثّل هذا المنظور الجدليّ للداخل والخارج في بعض الأحيان جدلاً قابلاً للقلبِ لقناعٍ يُسقَط ثمّ يُعاد. هذا البيت لمالارميه:

«تحت فضّته القائمة يسمح الشمعدان
للنّحاس بأن يضحك...».

أقرأه بطريقتين حسبَ أوقات حلم يقظتي: أوّلاً بحسٍّ ساحر، فأسمع

النُّحاس وهو يضحك من أكاذيب الفضّيات، ثمّ أقرأه بحسٍّ أكثر لُطْفاً، ودون أن أسخر من شمعدان كبير فقدَ فضّته، محلّلاً تحليلاً إيقاعيّاً بشكلٍ أفضلَ القتامةَ الباهتةَ والفرَحَ القويّ للقوّتين المعدنيّتين المجتمعتين[1].

سنقوم في اتّجاه نفسِ هذه الإحساسات الجدليّة بفحصٍ مطوّلٍ لصورة لأوديبرتي (Audiberti)، صورة تعيش من التناقض بينَ مادّة من الموادّ ومحمولها. يتكلّم أدويبرتي، في إحدى السونيتات، عن «السّواد الخفيّ للحليب». والغريب في ذلك هو أنّ هذه الجَرَسيّة الجميلة ليست مجرّد فَرحٍ لُغويّ. فهي تمثّل، عند من يُحبّ أن يتخيّل المادّة، فرحاً عميقاً. ويكفي فيّ الواقع أن نحلم قليلاً بهذا البياض الدّبقِ، بهذا البياض المتماسكِ، حتّى نحسّ أنّ الخيال الماديّ يحتاج لعجين قاتم تحت البياض. ودون هذا، لن يحصُل الحليب أبداً على هذا البياضِ الكامِد، الكثيف جدّاً، والواثق من كثافته. ولن يحصُل على هذا السائل المُغذّي، ولا على كلّ هذه القيمِ الأرضيّة. إنّ تلك الرّغبة في أن نرى، تحت البياض، قَفَا البياض، هي ما يدفعُ الخيالَ إلى تغميق (foncer) بعض الانعكاسات الزرقاء التي تجري فوق سطح السّائل وإلى أن يجد طريقه نحو «السّواد الخفيّ للحليب»[2].

وبالإمكان أن نضع ملاحظة غريبة لبيار غيغن (Pierre Guéguen) كما لو كانت على رأس العديد من الاستعارات حول السواد الخفيّ للأشياء البيضاء. كتب بيار غيغن (بروتاني[3]، ص 67) (*La Bretagne*) في حديثه عن

(1) كذلك، سنجد طريقتين في شرب الخمر، عندما نقرأ هذا البيت الشعريّ لأندريه فرينو André Frénaud جدليّاً، منشّطين اللّونين:

«حمرة الخمور الزرقاء الرّديئة».

(شمس غير قابلة للاختزال *Soleil irréductible*، 14 يوليو).

إذ أين هي المادّة: في الأحمر الذي يُعيّن أم في الحميميّات المظلمة؟

(2) انظر سارتر Sartre، الوجود والعدم *L'Être et le néant*، ص 691.

(3) البروتاني La Bretagne: منطقة تقع في أقصى غرب فرنسا، على ضفاف المانش، الذي يفصلها عن بريطانيا الإنجليزية (المُراجِع).

ماء مضطرب في كلّيته بالزَّبَدِ، أبيض في كلّيته بفعل حركات ملتوية، ماء شأنه شأن أحْصِنَةِ روسمرشولم (Rosmersholm) البيضاء، يجذب نحو الموت شخصاً ميلاخوليّاً (سوداويّاً): «إنّ للحليب الرّائبِ مذاقَ الحِبْر». كيف نستطيع أن نعبّر بشكل أكثر بلاغةً عن السّواد الباطنيّ، عن الخطيئة الباطنيّة لمادّة عذبةٍ وبيضاء بشكلٍ ماكر! أيّ قَدَرٍ جميلٍ للخيال البشريّ يقود الكاتبَ المعاصرَ لاستعادة فكرة الانقباض الفظيع تلك المُتواترة جدّاً في أعمال ياكوب بوميه (Jakob Boehme)؟[1] إنّ للماء اللّبنيّ تحت القمر السّوادَ الحميميَّ للموت، وللماء البلسميّ خُلفةَ الحِبْرِ، وحَرَافَةَ شرابٍ انتحاريّ. هكذا يكون الماء البرُوتُونيّ لغيغن شبيهاً بـ«الحليب الأسود» عند الغورغونيّات[2] (Gorgones)، الذي يمثّل، في صحن الكنيسة (*La Nef*) لأليمير بورج (Elémir Bourges)، «بذار الحديد».

فبمجرّد العُثور على الكاشف، بإمكان صفحاتٍ تراوح بين الغموض والوضوح أن تنكشف باعتبارها صفحات ذات عمقٍ فريد من نوعه. مع كاشف السّواد الخفيّ للحليب، لنقرأ على سبيل المثال هذه الصفحة التي يحكي فيها ريلكه (Rilke) عن سَفْرَتِهِ ليلاً فوق الهضاب، مع فتياتٍ شابّاتٍ، لشُربِ حليب الماعز (**شذرات مفكّرة، رسائل**، منشورات ستوك، ص 14) (*Fragment d'un journal intime*, *Lettres*, éd. Stock): «حملت الفتاة الشقراء قصعة من الحجر، وضعتها أمامنا فوق الطّاولة. لقد كان الحليب أسود. فاندهش كلّ واحدٍ منّا من ذلك، ولكن لا أحد تجرّأ على التعبير عن

(1) ياكوب بوميه Jakob Böhme أو Jakob Boehme (1575–1624): لاهوتيّ ومتصوّف ألمانيّ، كان يعمل إسكافيّاً، عُنيَ أيضاً بالخيمياء النظرية والعلوم الباطنيّة. (المُراجِع)

(2) الغورغونيّات (غورغوي Gorgoï باليونانيّة، مفردها غورغو Gorgô): كائنات خياليّة في الميثولوجيا الإغريقيّة، تحجّر نظراتها من ينظر إليها. هنّ ثلاث شقيقات: ميدوزا وأورالي وسثينو (المُراجِع).

اكتشافه. يفكّر الواحد منّا: حسناً! الجوّ ليلٌ، وأنا لم أقم أبداً بحلب الماعز في هذه السّاعة من اللّيل، فهذا يعني، إذن، أنّه منذ الغسق يَسْوَدّ حليبُها، ويُصبح في السّاعة الثانية فجراً شبيهاً بالحِبْر... تذوّقنا جميعاً هذا الحليب الأسود لهذه المعزاة اللّيلية...». بأيِّ لمسة رقيقةٍ أمكن إعداد هذه الصورة الماديّة لحليب الليل!

ومن جهة أخرى، يبدو أنّ الليل الحميميَّ الذي يحتفظ بأسرارنا الشخصية يدخُل في تواصلٍ مع ليل الأشياء. ونجد التعبير عن هذا التوافق ضمن صفحاتٍ لجويه بوسكيه (Joë Bousquet) التي سنقوم بدراستها لاحقاً: «إنّ الليل الحجريّ[1]، يقول بوسكيه، يُمثّل لكلّ واحدٍ منّا ما يمثّله السّواد المنتشر بين الأفلاك لزرقة السّماء».

ويشدّ السواد الخفيّ للحليب انتباه بريس باران (Brice Parain)[2]. فهو لا يرى فيه مع ذلك إلّا مجرّد نزوة من نزوات خيالنا اللّاعب. «لي كلّ الحرّية، يقول، لأتكلّم، ضدّ كلّ احتمالية، عن «السواد الخفيّ للحليب»، ولأكذبَ وأنا على علمٍ بأنّني أكذبُ؛ واللغة على ما يبدو ملائمة لكلٍّ نزواتي، ما دمت أنا من يقودها حيث أريد». إنّ مثل هذا التأويل يُسيء للخيال الشعريّ. إذ يبدو أنّ الشاعر لم يعد غيرَ حاوٍ (illusionniste) يُريد إيقاع الحواسّ في الكذب، فيُكدّس النزوات والتناقضات في قلب الصورة ذاته. ولكنّ النّعت الوحيد الذي يجعل خفيّاً السوادَ الخفيَّ للحليب يكفي بمفرده ليُحدّد منظوراً

(1) المفردة minéral تعني «حجريّ» عندما تشير إلى منظر قائم على الأرض (فضاء مليء بالحجارة والصخر)، ولكنّها تسمّي أيضاً محتويات الأرض من أحجار كريمة وركازاتٍ أو خاماتِ معادن. ولذا وجب في هذه الترجمة استخدام «حجريّ» تارةً و«معدنيّ» طوراً، حسب سياق العبارة (المُراجِع).

(2) بريس باران Brice Parain، **بحوث حول طبيعة اللّغة ووظائفها** *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*، ص 71.

للعمق. فليست كلّ الضمنيّات أكاذيب البتّة، ولا بدّ أن نُدرِكَ أنّ حلم اليقظة المادّيّ يُعطينا، وهو يُناقض نفسه بنفسه، حقيقتَين. فإذا تعلّق الأمر بجدال بين أنا وأنت، فإنّ بإمكاننا أن نرى في ذلك حاجة إلى المناقضة: إذ يكفي أن نقول للآخر أبيض حتّى يقول أسود. ولكنّ الحلم لا يُخاصم، والقصيدة لا تُجادل. فعندما يكشف لنا الشاعر عن سرِّ الحليب، فهو لا يكذب لا على نفسه ولا على الآخرين. بل إنّه يجد على العكس من ذلك كلاًّ خارقاً للعادة. ومثلما يقول جان بول سارتر، يجب أن نخترع قَلْبَ الأشياء، إذا كنّا نريد اكتشافه يوماً ما[1]. فأوديبرتي يُخبرنا عن الحليب عندما يتكلّم عن «سواده الخفيِّ». ولكنّ الحليب في نظر جول رونار (Jules Renard)، أبيض بشكل مطلقٍ، ذلك «أنّه ليس إلّا ما يظهرُ».

وهنا بالتحديد يمكننا أن ندركَ الفرق بين جدليّات العقل الذي يضع التناقضات جنباً إلى جنبٍ حتّى يُغطّي كامل حقل الممكن وجدليّات الخيال الذي يريد الإمساك بالواقع في كلّيته والذي يجد فيها يختفي حقيقة أكبر ممّا يجده في ما يظهر. فالحركة من جدليّات المجاورة إلى جدليّات التنضيد عكسيّة. في الحركات الأُوَلِ، تهب التركيبة synthèse نفسها للتوفيق بين مظهرَين متعارضَين. فتكون التركيبة هي الإجراء الأقصى. وعلى العكس من ذلك، تكون التركيبة في الإدراك الخياليّ الكلّيّ (شكلاً ومادّة) أوّليةً: فالصورة التي تستحوذ على المادّة برمّتها تنقسم ضمن جدليّة العميق والظّاهر. والشّاعر الذي يتواصل على الفور مع الصورة المادّيّة العميقة يعلم جيّداً أنّ مادّة كثيفةً هي ضروريّةٌ لدعم بياضٍ هشٍّ للغاية. ويربط بريس باران بدقّة صورة أوديبرتي بهذا النصّ لأناكساغوراس (Anaxagóras): «إنّ الثلج المتكوّن من الماء هو أسود على الرغم من عيوننا». فأيّ جدارة،

---

(1) جان بول سارتر، الإنسان المقيّد *L'Homme ligoté*، رسائل *Messages*، 2، 1944.

في الواقع، في أن يكون الثلج أبيضَ إذا لم تكن مادّته سوداء؟ إذا لم تأتِ، من عمق كيانه المظلم، لتتبلّر في بياضه؟ إنّ إرادة البياض ليست هبةَ لون جاهزٍ ولم يبقَ غير المحافظة عليه. يُريد الخيال الماديّ، الذي يتمتّع على الدوام بطابع خلاّقٍ، أن يخلق كلّ مادّة بيضاء انطلاقاً من مادّة مظلمة، يُريد أن يتغلّب على تاريخ السواد بكامله. كثيرة هي التعابير التي تبدو للتفكير الواضح عبثيّة وخاطئة. ولكنّ حلم يقظة الحميمية الماديّة لا يخضع لقوانين التفكير الذي يُعطي المعنى. ويبدو أنّ أطروحة بريس باران المهمّة جدّاً حول اللّغة يمكن أن تُضَاعَفَ بشكل ما، عندما نعطي للّوغوس الذي يُبرهن بعضَ الكثافةِ التي يكون بإمكان الأساطير والصور أن تعيشَ فيها. فالصور تبرهن أيضاً بطريقتها الخاصّة. والحجّة الأفضل على أنّ جدلها موضوعيّ هي أنّنا قد رأينا للتوِّ «صورة مُحْتَمَلَةً» تفرض نفسها على القناعة الشعرية عند أكثر الكتّاب تنوّعاً. لقد وجد الشعراء على هذا النحو، وبكلّ بساطة، القانون الهيغليّ «للعالم المقلوب» الذي يُصاغ على النحو التالي: إنّ ما هو، في قانون العالَم الأوّل، «أبيض يُصبح أسودَ في قانون العالَم المقلوب، بحيث يكون الأسود في حركة جدليّة أولى «هو حدّ الأبيض في ذاته» (انظر هيغل، **فينومنولوجيا الروح**، ترجمة هيبوليت، ج 1، ص 132–134) (*La Phénoménologie de l'esprit*). ولكن لنُعد في النهاية إلى الشعراء.

إنّ كلّ لونٍ يتأمّله شاعر الموادّ يجد في السّواد صلابة ماديّة، نفياً ماديّاً لكلّ ما يُدرك النّور. وإنّنا لا نتوقّف أبداً عن أن نحلم في العمق بالقصيدة العجيبة لغيلفك (Guillevic):

«في عمق الأزرق هناك الأصفر،
وفي عمق الأصفر هناك الأسود،

أسود ينهض

ثمّ ينظر،

ليس يمكننا أن نصرعه مثلما نصرع رجلاً

بقبضتَينا».

(أحكام تنفيذية، كرّاسات الجنوب، عدد 280).

(*Exécutoires, Cahiers du Sud,* n° 280)

اللّون الأسود، مثلما يقول أيضاً ميشيل ليريس (أورورا، ص 45) (Michel Leiris, *Aurora*)، هو «أبعد من أن يكون لون الفراغ والعدم، بل هو بالأحرى الصبغة الفعّالة التي تقوم بإظهار المادّة العميقة، وبالتالي، المادّة الحالِكة لكلّ الأشياء». وإذا كان الغراب أسودَ، فذلك في نظر ميشيل ليريس ناجم عن «أطعمته الجيفيّة»؛ هو أسود «كالدم المتخثّر أو الحطب المتفحّم». فالأسود يُغذّي كلّ لون عميقٍ، وهو المأوى الحميميّ للألوان. على هذا النحو يحلُم به الحالمون المثابرون.[1]

بل يُريد الحالمون الكبار بالأسود أن يكتشفوا، مثل بييلي (المُغوي، منتخبات ريه) (Biely, *Le Tentateur,* Anthologie Rais) «الأسود في السواد»، هذا الأسود العنيف الذي يشتغل تحت السواد المنهَكِ، أسود المادّة ذاك الذي يُنتج لونه، لون هاوية. على هذا النحو يستعيد الشاعر الحديث حلم اليقظة القديم

(1) من بين الحالمين المُثابرين بالسّواد هناك الرّسام الفرنسي هنري ماتيس مؤسّس المدرسة «الوحشية» (fauvisme) الذي يقول إنّه اكتشف الضّوء في رحلته إلى المغرب، وإنّ السّواد سيكفّ عن أن يكون لون الظّلمة ليُصبح لون الضّوء والنّور: «لقد أعانتني رحلاتي إلى المغرب على إنجاز هذه النّقلة وعلى استعادة علاقتي بالطّبيعة بأفضل ممّا يسمح به تطبيق نظرية حيّة ولكن محدودة إلى حدّ ما مثل النّظرية الوحشيّة». انظر: Dominique Fourcade, Herman, éditeurs des sciences et des arts, 2009, p. 117 ; note n° 73, p. 117). (المُترجم)

لأسود الخيميائيّين الذين يبحثون عن أسود أكثر سواداً من الأسود: Nigrum nigrius nigro.

يجد د. هـ. لورنس (الإنسان والدّمية، الترجمة، ص 169) (D. H. Lawrence, *L'Homme et la Poupée*) عمق بعض إحساساته ضمن عمليات قلب موضوعية مشابهةٍ، وذلك بقلب كلّ الإحساسات. من الشمس «لا يتألّق إلّا رداؤها من الغبار. هكذا فإنّ الأشعّة الحقيقية التي تأتي نحونا مُسافرةً عبر الظّلمات، إنّما هي الظلمات المتحرّكة للشمس البدائيّة. فالشمس مظلمةٌ؛ وأشعّتها مظلمة. والنور ليس إلّا قَفَاها؛ وليست الأشعّة الصفراء غير قَفا ما ترسله لنا الشمس.»..

وبمجرّد تقديم المثال، تتضخّم الأطروحة: «إنّنا نعيش إذن في قَفا العالَم، مثلما يُضيف لورنس. فالعَالَم الحقيقيّ للنار هو عالَمٌ مظلمٌ، نابضٌ، أكثر سواداً من الدّم: أمّا عالم النور الذي نعيش فيه فهو ليس إلّا وجهَه الآخر...

«أنصتوا أيضاً. فالأمر مُماثلٌ في شأن الحبّ. فهذا الحبّ الباهت الذي نعرفُه هو أيضاً قَفَا الحبّ الحقيقيّ، وقبره المبيّض. فالحبّ الحقيقيّ متوحّشٌ وحزينٌ؛ إنّه نبض ثنائيٌّ في الظّلمات...». يقودنا تعميق صورة معيّنةٍ إلى البدءِ بتعميق كياننا. قوّة جديدة للاستعارات التي تعمل في نفس اتّجاه الأحلام البدائية.

5

3. أمّا المنظور الثالث للحميمية الذي نريد دراسته فهو ذلك الذي يكشف لنا عن داخلٍ عجيبٍ، داخلٍ منحوتٍ وملوّنٍ بثراءٍ أكبر من ثراء أجمل الأزهار. فما إن يُنزَعَ الغلافُ، وما إن يُفتَح الجيود[1]، حتّى ينكشف لنا عالم

(1) الجيود Géode: تجويف حجريّ غير جميل المظهر، يتشكّل في بعض الصخور، ولدى تكسيره يكشف عن خام متلألئ، كامن في باطنه، لبلّورات حجر الجمشت أو العقيق أو أحجار كريمة أخرى (المُراجِع).

بلّوريّ؛ فقَطْع البلّور المصقول بعنايةٍ يكشف عن أزهارٍ وتشابكاتٍ وأشكال. إنّنا لا نتوقّف أبداً عن الحلم به. فهذه **المنحوتة الدّاخلية**، وهذه الرسوم الباطنيّة ذات الأبعاد الثلاثة، وهذه الصور الشخصية والبورتريهات تكون هنا بمثابة جمالاتٍ نائمة. لقد أثارت هذه الجمالويّة pancalisme في العمق التفسيرات الأكثر تنوّعاً، والتي هي أشكال متعدّدة من الحلم. فلندرس البعض منها.

لنتّبعْ المُشَاهِدَ القَادِمَ من العالم الخارجيّ، حيث سبق له أن رأى أزهاراً وأشجاراً وأنواراً. يدخُل إلى العالَم المظلم والمُغلَق فيجد إزهاراتٍ وتشجّرات وتلألؤات. كلّ هذه الأشكال العامّة تَجعله ينخرط في الحلم. تُقيم علامةٌ للحلم داخل هذه الأشكال العامّة التي تستدعي أن يُعمَل على إكمالها، وعلى إظهارُهَا. في كتابنا **الماء والأحلام** *L'Eau et les rêves* شدّدنا على الإيحاءات الإستطيقيّة[1] التي يتلقّاها الحالم من انعكاس مشهد طبيعيٍّ على ماءٍ هادئ. ولقد بدَا لنا أنّ هذه **اللوحة المائية الطبيعية** كانت بمثابة تشجيع دائم لحالم، يُريد هو الآخر أن يُعيد إنتاج الألوان والأشكال. فالمشهد المُنعكِس على ماء البحيرة يُجدّد حلم اليقظة السّابق للخلق الفنّيّ. إنّنا نُحاكي بحيويّة أكبر حقيقةً حلمْنا بها قبل ذلك. وإنّ كاتباً قديماً، كتب في القرن السابع عشر أحد كُتُبه حول الخيمياء، وكان له من القرّاء ما يفوق قرّاء الكتب العالِمة في ذاك العصر، هو من سيُساعدُنا لدعم أطروحتنا حول الاندفاعات الإستطيقية للحُلُميّة: «لو لم تكن هذه المواهبَ والعلوم موجودة (أوّلاً) داخلَ الطبيعة، لما كان للفنّ أن ينجح البتّة في أن يبتكر بنفسه هذه الأشكال وهذه الصور، ولما كان بمقدوره البتّة أن يرسم شجرةً أو زهرة، لو لم تفعل الطبيعة ذلك من قبل أبداً. وإنّنا لَنعجب، ونُسرّ إلى حدود الوَجْدِ عندما نرى في الرّخام وفي اليشبِ بشراً وملائكةً وحيواناتٍ وبناءاتٍ وكروماً وسهولاً مزدانةً

(1) الإستطيقيّة: أي الجماليّة، ولكنّ تعريب المفردة esthétique، أي تبنّيها في العربيّة، أكثر إحالة على الجماليّات أو علم الجمال، وهو المقصود، ممّا إلى الجمال بعامّة (المُراجِع).

بكلِّ أنواع الورود»[1].

تُمثّل هذه المنحوتة المكتشفة داخل حميمية الصخرة والمعدن، وهذه التماثيل الطبيعية، وهذه الرسوم الحميمية الطبيعية المناظر الطبيعية والأشخاص الخارجيّين «خارج مادتها المألوفة». هذه الأعمال الحميمية تسحر الحالمَ بحميمية الموادّ. إنّ العبقرية البلّوريّة، عند فابر (Fabre)، هي أكثر النقّاشين مهارة، وأكثر المنمنمين دقّة: «إنّنا نرى أيضاً هذه اللوحات الطبيعية في الرّخام وفي اليشب وهي أروَع وأكثر كمالاً بأشواطٍ من تلك التي يقترحُها علينا الفنّ، فألوان التصنّع ليست أبداً على نفس الدّرجة من كمال الألوان التي تستعملها الطبيعة في لوحاتها الطبيعية، ولا على نفس الدرجة من حيويّتها وتألّقها».

يمثّل الرسم لنا، نحن أصحاب الأذهان العقلانية، علامة إنسانية بامتياز: فإذا ما رأينا المظهر الجانبيّ لثور أمريكيّ مرسوم على حائط كهفٍ من الكهوف، فإنّنا سندرك على الفور أنّ إنساناً قد مرَّ من هنا. ولكن إذا ما اعتقد حالمٌ أنّ الطبيعة فنّانة، وأنّ الطبيعة تصوّر وترسم، أفلاَ تستطيع أن تنحتَ أيضاً التمثالَ في الصّخرة مثلما تُقوْلِبُه في البدن؟ وتصل أحلام يقظة القوى الحميمية للمادّة إلى هذا الحدِّ في فكرِ فابر Fabre (ص 305): «رأيْت في مغارات الأرض وكهوفها، في بلاد اللّانغدوك (Languedoc) قُربَ سوريج (Sorège)، في كهفٍ يسمّى بالعاميّة «حامل الفانوس» (le Tranc del Caleil) خطوطَ نحتٍ وتصويرٍ على أكمل ما يمكن أن يتمنّاه المرءُ؛ وبإمكان الأكثر فضولاً أن يذهبوا لرؤيتها، وسيرونها مندمجة في الصخور وراسخة فيها بألف نوع من الأشكال، تسرّ النّاظرين. وما دَخَلَ نحّاتٌ أبداً إلى داخل

(1) بيار جان فابر Pierre-Jean Fabre، مختصر أسرار الكيمياء *Abrégé des secrets chymiques*، باريس، 1636.

الكهف لينحت فيه أيَّ صورة ولينقُشها... وهو ما يفرض علينا أن نعتقد أنّ الطبيعة تتمتّع بمواهبَ وبعلومٍ عجيبةٍ وَهَبَهَا لها خالقُهَا لتعرف كيف تُنوّع في أعمالها، مثلما تفعل في كلّ نوعٍ من أنواع المادّة...». ويواصل فابر مشدّداً على أنّنا ينبغي ألّا نذهب إلى القول إنّ هذه أعمال شياطين جَوْفِيَّة. فالزمن لم يعُد زمن الاعتقادِ بوجود الأقزام الحدّادين. أليس كذلك! يجب أن نرضخ لحكم الواقع، فنسند الممارسة الإستطيقية إلى الموادّ ذاتها، إلى القوى الحميمية للمادّة (ص 305): «إنّها موادّ لطيفة، سماويةٌ، ناريّةٌ وهوائيّةٌ تسكن في الروح العامّة للعالم، تمتلك القوّة والقدرة على ترتيبه في كلّ أنواع الأشكال والصور التي بإمكان المادّة أن تتمنّاها. وبمعزلٍ عن النوع والجنس اللّذين يوجد فيهما الشكل عادةً، مثل شكل ثورٍ، أو أيٍّ شكلٍ حيوانيٍّ آخر يمكننا أن نتخيّلَه، في الرخام والحجر والخشب، تتوقّف هذه الأشكال على النجوع الطبيعيّ للأرواح المعمارية المنبثّة في الطبيعة».

ويستشهد فابر (ص 307) بالمثال الذي غالباً ما عثرنا عليه في قراءاتنا للكتب الخيميائيّة، والخاصّ بجذر السرخس الذي، إذا ما نُحِتَ في شكلِ مِخَلٍّ[1]، أعاد إنتاج شكل النسر الرومانيّ. إنّ أكثر أحلام اليقظة جنوناً تجمع إذن السرخس بالنسر وبالإمبراطورية الرومانية؛ من السرخس إلى النسر يظلّ التوافق عجيباً، ولكنّ العلاقات، في نظر كاتبنا، ليست إلّا علاقات حميميّة؛ «فالسرخس يجب أن يكون ملائماً للنسور من جهة أحد الأسرار العظيمة التي لها علاقة بصحّتها». أمّا بالنسبة للإمبراطورية الرومانية، فكلّ شيءٍ واضحٌ: «فالسرخس ينمو في كلّ أصقاع العالَم... وشعارات الإمبراطورية الرومانية تبدو طبيعيّة في نظر المعمورة بكاملها». فحلم اليقظة الذي يقوم برسم الشِّعارات يعثُر على علاماته في أبسط رسمٍ أوّليّ.

(1) قضيب من المعدن أو سواه نهايته شَعبية. (المُراجِع).

إذا كنّا نرحّب بنصوص هذيانيّة إلى هذه الدرجة، ونُرحّب بصور مفرطة إلى هذا الحدّ، فلأنّنا قد وجدنا منها أشكالاً مُخفَّفَة، وفعّالة بشكلٍ خفيٍّ عند كتّابٍ لم يتأثّروا بكلّ تأكيد بقصص الخيميائيّين ولم يقرأوا الكُتُبَ السحريّة القديمة. فبعد أن قرأنا الصفحة حول جذر السرخس عند كاتبٍ من القرن السابع عشر، أليس من المدهش أن نعترف بإغراءِ صورة مماثلةٍ عند كاتب على درجة عالية من الاعتدال مثل كاروسّا (Carossa) ؟ نقرأ في **الدكتور جيون** (الترجمة، ص 23) (*Le docteur Gion*): «تقطع، سينتيا (Cynthia)، النحّاتة الشابّة، حبّة من الطماطم. إنّ مثل هذه الثمرة لخبيرةٌ بالتألّق، تقول، ثمّ تُظهر قَطْعَ القلب الأبيض الذي يُحيط ببلّور اللّبِّ المائل إلى الحُمرةِ، وتُحاول أن تبرهن على أنّ هذا القلب يشبه ملاكاً صغيراً من العاج، ملاك صغير جاثٍ بجناحين مذبّبين مثل أجنحة الخطاطيف».

نقرأ بالمِثلِ في **الجحيم** (*Inferno*) لِستريندبيرغ (Strindberg) (ص 65):
«لمّا كنت قد قمت بإنباتِ جوزةٍ منذ أربعة أيّام، فصلت الجنين الذي كان على شكل قلبٍ والذي لم يكن أكبر من بزرة إجّاصٍ، مزروع بين فلقتي ورقةٍ يُذكِّر مظهرها بالدّماغ البشريّ. فلتتصوّروا انفعالي عندما رأيت فوق صفيحة المجهر يَدَيْنِ صغيرتَين، بيْضاوين كالمرمر، مرفوعتين وملتصقتين مثلما هو حالُهما عند الدّعاء. هل هي رؤيا؟ هل هي هلوسة؟ لا والله! إنّها حقيقة صاعقة أدخلت في نفسي الرّعب. يدان ثابتتان، ممدودتان نحوي وكأنّهما في حالة ابتهالٍ، بإمكاني أن أعُدَّ أصابعهما الخمسة، مع الإبهام الذي هو أقصر، إنّهما يدان حقيقيّتان لامرأةٍ أو لطفلٍ!» يُبيّن لنا هذا النصّ، من بين نصوص أخرى متعدّدة، قوّةَ حلم اللّامتناهي في الصغر عند ستريندبيرغ، كما يبيّن أيضاً الدلالات الغزيرة التي يُعطيها للضّئيل، وهوَسه بالسرّ المسجون في تفاصيل الأشياء. وبصورة عامة، إنّ تقسيم ثمرةٍ ما، أو حبّةٍ، أو لوزةٍ، يعني

أن نتهيّأ للحلم بعالمٍ معيّن. فكلّ بذرةِ كائنٍ من الكائنات هي بذرة أحلام.

يقودنا شعراء أكبر من هؤلاء، حاجبين الصورة جزئيّاً، إلى أحلامٍ في العُمق. نجد في ذكريات عن راينر ماريا ريلكه للأميرة دو لاتور وتاكسيس princesse de la Tour et Taxis (نشرة بيتز Betz، ص 183) (*Souvenirs sur Rainer Maria Rilke*) حكاية حلم من أحلام ريلكه، تتفاعل فيها جدليّات الحميمية والمظهر، جدليّات تقطعها النّفورات والإغراءات. فالشّاعر، في حلمه الليليّ، «يُمسك بيده كتلةً من التراب الأسود، الرّطب، المقزّز، وهو يُحسّ، في الواقع، بتقزّز عميق، وباشمئزاز منفّر، ولكنّه يعلم أنّ عليه معالجة هذا الوحلِ، وأنّ عليه أن يُشكّله إن صحّ التعبير بين يديْهِ، فكان يشتغل كما لو أنّه يشتغل على ترابٍ صلصاليٍّ باشمئزاز كبير؛ يأخذ سكّيناً، عليه أن يقتطع قطعةً رقيقةً من هذا الجزء من التراب، وهو يقطعه يُخاطب نفسه أن الدّاخلَ سيكون أكثر بشاعةً من الخارج، فينظر، متردّداً نوعاً ما، إلى الجزء الدّاخليِّ الذي قام بتعريتهِ للتوِّ، فإذا به مظهر فراشةٍ، باسطة جناحيْهَا، ذات رسم ولون عجيبَين، مظهرٌ مذهلٌ من الأحجار الكريمة الحيّة». تفتقر الحكاية للَحبكة إلى حدٍّ ما، ومع ذلك فإنّ القيم الحُلُميّة في موضعها. إنّ كلّ نصِيرٍ للقراءة المتأنّية سيكتشف، وهو يُحوّل القيم بلطف، قوّة هذا الأحفور من الَضوء الملفوف بـ«التراب الأسود».

6

4. إلى جانب أحلام يقظة الحميمية تلك التي تُضاعف كلّ تفاصيل بُنيةٍ ما وتعظّمها، هناك نوعٌ آخر من أحلام يقظة الحميمية الماديّة –النوع الأخير من الأنواع الأربعة التي سبق أن أعلنّا عنها– والذي يُثمّن الحميمية من حيث كثافتها الماديّة عوض أن يُثمّنها من حيث الأشكال الملوّنة بشكل عجيب.

عندها تبدأ الأحلام اللّامتناهية ذات الثّراء اللّامحدود. إنّ الحميمية التي أمكن اكتشافها ليست عُلبةَ جواهرَ لا يحصُرُها العدّ بقدر ما هي قوّة عجيبةٌ ومستمرّة، تنزل، كسيرورة لا حدّ لها، داخل لامتناهي المادّة في الصغر. ولكي نعرضَ دراستنا من خلال موضوعات ماديّة، سننطلق بعزم من العلاقات الجدليّة للّون وللصبغَة. نحسّ على الفور أنّ اللّون هو إغراء المظاهر في حين أنّ الصّبغة هي حقيقة الأعماق.

يُولّد مفهوم الصّبغة، في الخيمياء، استعارات لا يحصُرُها العدّ، لأنّه يجعلها بالتحديد في توافق مع تجارب شائعة وواضحة. فالقوّة الصّابغة هي إذن قوّة مثمّنة بشكل مخصوص. نحلم دون توقّف بقوّة البذيرات على التحوّل، بقوّة صبغة المواد. بإمكان حجر الفلاسفة، بفضل قوّة صبغته، أن يُحوّل إلى ذهبٍ مائة ألف مرّة وزنه من الرصاص، مثلما يقول روجر بيكون (Roger Bacon)، ومليون مرّة، مثلما يقول إسحاق الهولندي (Isaac le Hollandais). وكتب ريمون لول (Raymond Lulle) أنّ بمُستطاعنا أن نصبغ البحر إذا ما تملّكنا الزئبق الحقيقيّ.

ولكنّ صور السوائل المُلَوَّنَةِ مفرطة في الضعف، ومفرطة في السلبية، والماء مادّة مفرطة الضيافة، الأمر الذي يمنعها من أن تُعطينا الصور الحركيّة للصبغة. فالدراما الماديّة التي ينخرط فيها الخيميائيّ هي، مثلما قلنا، ثلاثيةٌ من الأسود والأبيض والأحمر. إذا ما انطلقنا من البشاعات الماديّة للأسود، مروراً بالتطهيرات الوسيطة للمادّة المُبيَّضَة، فكيف نصل إلى القيم العليا للأحمر؟ تُعطي النار المألوفة تلويناتِ أحمرٍ زائلٍ يُمكنها أن تخدعَ الإنسان غير العارف. لذلك لا بدّ من نار أكثر حميمية، لا بدّ من صبغة تقوم في نفس الوقت بحرق النّجاسات الباطنيّة وتثبيت قدرات الصبغة في المادّة. هذه الصبغة تنخر الأسود، وتَخِفّ وهي تبيّض، ثمَّ تنتصر مع الحُمرة الباطنيّة

للذهب. أن نغيّر، هو أن نصبغ.

ولكي نلخّص قوّة التغيير هذه، إثر الاختلافات التي يقول أحدهم فيها إنّ لحجر الفلاسفة لون الزّعفران، ويقول الآخر إنّ له لون الياقوت الأحمر، ويكتُب أحد الخيميائيّين إنّ له كلّ الألوان، «فهو أبيض وأحمر وأصفر وأزرق سماويّ وأخضر». أن يكون له كلّ الألوان يعني أنّ له كلّ القوى.

ما إن يُقام بتثمين الصبغة إلى درجة تُصبح معها هي الجذر الحقيقيّ للمادّة، إلى درجة تحلّ معها محلّ المادّة التي لا شكلَ ولا حياة لها، حتّى نُدرك بشكل أفضل صور القوى المبثوثة وقوى التشرّب. ويُعَدّ حلم التشرّب من بين أحلام يقظة الإرادة الأكثر طموحاً. وليس له غير ظرف زمان واحدٍ: إنّه الأبديّة. ويتماهى الحالم، في إرادة القوّة المخاتلة عنده، مع قوّة تجعله يتشربّها مرّةً وإلى الأبد. بإمكانَ العلامة أن تمّحي. ولكن الصّبغة المناسبة لا تُمحى. لقد اجتيح الدّاخلِ إلى ما لا نهاية له في العمق وإلى ما لا نهاية له في الزمن. هكذا يُريد عناد الخَيال الماديّ.

لو كان بإمكاننا أن نحقّقَ، في كامل قوّتها الحُلُميّة، أحلام الصبغة الخيمية تلك، أي اللّون الذي يتمتّع بقوّته الملوّنة، فربّما أمكننا أن نفهم بشكل أفضل التنافس بين مذهب نفسيّ كمذهب في الألوان عند غوته (Gœthe) وشوبنهاور (Schopenhauer) ومذهب علميّ مستند إلى تجارب موضوعية كنظرية الألوان عند نيوتن (Newton).[1] ولن نندهش إلّا قليلاً

(1) ثلاثة أسماء وثلاثة نظريات في اللّون، غوته وشوبنهاور ونيوتن، وقد عمل ثلاثتهم على فهم مسألة اللّون، علمياً وفيزيائياً وفيزيولوجيا ونفسياً، وخصّص كلّ واحد منهم كتاباً أو فصولاً في كتبهم تُعنى بمسألة اللّون، نظراً لأهمّيتها من النّاحية العلمية والفنّية والنّفسية والذّوقية والخيالية على حدّ سواء. انظر:

(Schopenhauer, *Philosophie et science*, «Sur la théorie des couleurs» § 107, Traduction d'Auguste Dietrich, revue, corrigée et complétée par Angèle Kremer-Marietti, Introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, =

من العنف الذي حارب به غوته وشوبنهاور -وبلا فائدة تُذكرُ!- نظريات الفيزياء الرياضية. لقد كان لديهما قناعات حميمية، تشكّلت حولَ صور ماديّة عميقة. فما يعيبه غوته بصورة عامة على نظرية نيوتن هو أنّها لم تأخذ بعين الاعتبار إلّا الوجه السّطحيّ للتلوينات. فاللّون عند غوته ليس مجرّد لعبة ضوءٍ، بل هو فعل داخل أعماق الكائن، فعل يُوقظ القيم الحسّية الأساسية. فالألوان، يقول غوته، هي أفعال الضوء، أفعال ومعاناة *Die Farben, sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden*. فكيف نفهم، هذه الألوان، دون أن نشاركَ في فعلها العميق؟، يتساءل ميتافيزيقيٌّ مثل شوبنهاور. وما هو فعل اللّون، إن لم يكن الصّبغُ؟

إنّ فعل الصّبغ هذا المأخوذ في كامل قوّته الأوّلية، سرعان ما سيظهر كإرادة لليدِ، يد تضغط على القماش إلى آخر خيطٍ فيه. إنّ يَدَ الصبّاغ هي يد عجّانٍ يُريد أن يبلُغَ عمق المادّة، ومطلق الرقّة. والصبغة تذهب أيضاً إلى مركز المادّة. كتب كاتبٌ من القرن الثامن عشر: «ذلك أنّ الصبغة هي بمثابة نقطة أساسية، منها تخرج الأشعّة، مثلما تخرج من مركزٍ، لتتضاعفَ في فعلها» (الرسالة الفلسفية، ترجمة دوفال Duval، 1773، ص 8) *La lettre philosophique*). فعندما تفتقر اليد للقوّة، تكون مُسلّحة بالصبر. وتجد مدبّرة المنزل هذه الإحساسات في بعض عمليات التنظيف الدقيقة. تبيّن لنا صفحة عجيبة من رواية ل د. هـ. لورنس إرادة بياض هي بمثابة إرادة للتشبّع بالنّظافة وصولاً إلى أقرب ما يكون من عمق المادّة، وإلى درجة تبدو

= Le livre de Poche, Classiques de Poche, 2001 ; Johann Wolfgang von Goethe, *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*, Préface par Éliane Escoubas, traduction par Maurice Elie, Toulouse, Éd. PU Mirail, 2003 ; Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, trad. H. Bideau, introduction et notes R. Steiner, Triades, 1973. ; Isaac Newton, *Opticks* (1704), New York, Dover, 1979. *Traité d'optique*, Éd. M. Blay, Paris, Christian Bourgois, 1989.) (المترجم)

معها المادّة وكأنّها تنفجر، وأنّها لم تعد قادرة على الاحتفاظ بهذه الذروة من البياض. حلم كبير لحياة ماديّة مفرطة مثلما نجد الكثير منه في أعمال الكاتب الإنجليزيّ الكبير[1]. «كانت هنرييت (Henriette) تغسل غسيلها بنفسها وليس لها من غاية غير أن تفرح بتبييضه، لذلك لم تكن تحبّ شيئاً قدر حبّها أن تفكّر بأن تراه يَصير أكثر فأكثر بياضاً، مثل ابنة سبنسر (Spenser) الصغيرة، تحت الشمس وفي البحر، وكانت تزوره وهو على العشب كلّ خمس دقائق، وتجده وقد أصبح حقّاً في كلّ مرّةٍ أكثر بياضاً، الأمر الذي حدا بزوجها ليُعلن أنّه سيصل درجةً من البياض تنفجر فيها الألوان، وأنّها عند خروجها ستجد قطعاً من أقواس قزح فوق العُشبِ والأحراش عوض المناديلِ والقمصان.

«- إنّه لَمِمّا يُثير دهشتي! قالت مسلّمة بالأمر كإمكانيّةٍ واردةٍ للغاية ثمّ أضافت مُطْرَقَةً: لا، حقّاً، هذا مستحيل».

كيف يمكننا أن نقود الأحلام بشكلٍ أفضل حتّى نصل بها إلى الصور المطلقة، إلى الصور المستحيلة! إنّما هذا حلم غسّالةٍ قام الخيال الماديّ بمعالجته ضمن رغبةٍ في البياض الماديّ، حلم يُعطي النّظافة بشكلٍ من الأشكال باعتبارها كيفيّة من كيفيّات الذرّة. ولكي نذهب بعيداً جدّاً، يكفي أحياناً أن نبدأ بشكلٍ جيّدٍ وأن نحلُمَ، مثلما يُتقن لورنس فعل ذلك، فيما نعمل.

ذلك أنّ وفاء الصبغة الطويل للمادّة يمكن أن يظهر ضمن ممارسات عجيبة جدّاً. على هذا النحو، يُذكّر ب. كارنو (**الرسم في الصناعة**، ص 11) (B. Carnaut, *La peinture dans l'industrie*) أنّ الرسّامين الرومان يستعملون، من أجل اللّون الأسود، حُثالَةَ الخمر المتفحّمة: «وهم يدّعون أنّ جمال اللّون الأسود متوقّفٌ على جودة الخمر». هكذا يعتقد الخيال بكلّ يُسرٍ في انتقالية القيم: فالخمرة الجيّدة تعطي حثالة معقودة جيّداً، تعطي

(1) د. هـ. لورنس D. H. Lawrence، الكنغر *Kangourou*، الترجمة، ص 170.

بدورها أسود أنيقاً[1].

في 1783، يضيف الأب برتولون في كتابه حول **كهرباء النباتات** (L'abbé Bertholon, *L'Électricité des végétaux* ص 280): «حاول لوكونت دو مورو (Le Comte de Mouroux)، في المجلّد الخامس من متفرّقات تورينو، أنّ يُبرهن، عبر عدد كبير من التجارب، على أنّ الأزهار تحتوي عنصراً مُلَوِّناً خاصّاً ثابتاً، ويظلّ موجوداً حتّى في الرّماد، وهو ينقل لون الزّهرة إلى التّزجيجات التي نُدخلها فيها».

وفي أسلوب مسلٍّ، يفكّر سويفت (Swift) أيضاً، وبعُمقٍ، في صبغة. في **الرحلة إلى لابوتا** (*Le Voyage à Laputa*)، يجعل أحد المخترعين يتكلّم على هذا النحو: أليس من الحمق فعلاً أن ننسُجَ خيط دودة القزّ، في الوقت الذي يكون فيه لنا في العنكبوت أمَة تستطيع أن تغزل وأن تنسُجَ لنا في نفس الوقت؟ ولا يبقَى علينا غير أن نصبغ. وحتّى بالنسبة إلى الصّبغ، أليست العنكبوت مستعدّة لمهنةٍ ثالثة؟ إذ يكفي أن نغذّيها بذباب «ذي ألوان متنوّعةٍ وبرّاقةٍ». ثمّ إنّنا عندما نفلح في إدماج الألوان في الطّعام، -لماذا لا نطعم الذّباب، الذي سيكون بمثابة الطّعام للعناكب، من «الصّمغ والزيت والدّابوق، التي تكون ضرورية لتكتسب خيوط العنكبوت ما يكفيها من التماسك؟» (الترجمة، الفصل 5، ص 155)[2].

(1) لتُقارن هذا اللون الأسود الجميل بحبر أحد الشعراء. يحلم دانونتسيو D'Annunzio بأن يكتُبَ عهوده بحبرٍ لا يُمحى، بحبرٍ «صُنع من أسود الدخان الذي تمّ حلّه في العسل والصّمغ والمِسكِ والكريّات المثيرة للغلمة عند الفرس» (**حكاية الأصمّ الأبكم الذي شفي في 1266 بمعجزة** *Le Dit du sourd et muet qui fut miraculé en 1266*، روما، 1936، ص 11).
إنّ من يُحبّ المواد سيحلم طويلاً أمام مثل هذه المحبرة.

(2) هناك طريقة أخرى في «تكبير» الصور، إنّها قصص الرّحلات. رأى أحد الرحّالة في البرازيل، يُذكَر في **مقدّمة إلى فلسفة القدامى** *Introduction à la philosophie des Anciens* (1689) عناكبَ «تنسج بيوتاً لها من القوّة ما يمكنها من إيقاع طيور في حجم السّمنة (Grives) في شراكها».

قد يُعترض علينا بأنّ هذه الألعاب الفكرية هي أبعد ما يكون عن جدّية أحلام اليقظة. ولكن إذا لم يكن الحُلم متعوّداً على المزاح، فهناك من الأذهان الواضحة من هي قادرة على معالجة أحلامها بمزاح. وسويفت هو أحدُها. ومع ذلك يبقى صحيحاً أنّه قد تمّ تشكيل هذه الفنطازيا الماديّة حول موضوع الهضم المِعَويّ. فالنفسيّة الهضمية لسويفت، والتي لا يُمكن لمحلّل نفساني مبتدئ أن يُخطئها، نظراً لكثرة الخصائص التي تفيض منها في رحلات غوليفر، تكشف لنا على هذا النحو عن الخيال الماديّ في شكلٍ مبسّط، ولكنّه يحمل دائماً علامة إشباعٍ عميقٍ للكيفيّات الماديّة[1].

سنقدّم من جهة أخرى مثالاً، يبيّن جيّداً، فيما نعتقد، كيف يمكن لصورة ماديّة فريدة جدّاً، مثل صورة الصبغة المحلُوم بها في تشرّبها الماديّ، أن تُدخل الاضطرابَ على الحياة الأخلاقية، وكيف يمكنها أن تُعَبّأ بالأحكام الأخلاقيّة. فالخيال يكون في الواقع جموحاً سواءً في كُرْهِهِ للصور أو في تَدْلِيلِهِ لها. لذلك سنرى خيالاً يرفض الصِّباغة برمّتها باعتبارها قذارةً، باعتبارها كذبة ماديّة تكون على علاقة مع كلّ الأكاذيب. الصّفحة طويلةٌ نسبيّاً، ولكنّنا نقتبسها من عند وليام جيمس (William James) الذي لم يتردّد في عرضها كاملةً، على الرغم من طابعها الحِكائيِّ، في كتابه **التجربة الدينية** (الترجمة، ص 249) (*L'Expérience religieuse*). وستبيّن لنا أنّ الانجذابات والنّفورات التي تشكّلت بفعل خيال المادّة الحميمية للأشياء يمكنها أن تضطلع بدورٍ في أعلى مناطق الحياة الروحية: «لقد كان هؤلاء الصّاحبيّون[2] quakers

(1) بالطبع، كلّ الكيفيّات، لا فقط اللّون، يقوم بتقويتها الخيال. وينصح باركلي (Berkeley) لمائه من القطران، باستعمال «حطب أشجار صنوبر عتيقة، **تمّت تغذيتها جيّداً**»، (**السيريس** (*La Siris*)، الترجمة، ص 12).

(2) الصاحبيّون: أعضاء «جميعة الأصحاب الدينية» Religious Society of Friends، وهي ملّة معروفة بسلميّتها، نشأت في إنكلترا في القرن السابع عشر ثمّ انتشرت في هولندا وأمريكا الشمالية بخاصّة. وهم يُعرفون أيضاً بال Quakers، وتعني بالإنكليزيّة «الرعّاشون»، =

الأوائل طهرانيّين حقّاً.. إذ نقرأ في يوميّات أحدهم، جون وولمان (John Woolman):

«غالباً ما فكّرت في العلّة الأولى للقهر الذي يُعانيه الكثير من البشر... فقد كنت أتساءل من حين لآخر: هل أستعمل كلّ شيءٍ، في كلّ أعمالي، استعمالاً مطابقاً للعدالة الكونية؟...

«ولمّا كنت غالباً ما أفكّر في كلّ هذا، كنت دائما أحسّ بتردّدٍ أكبر في أن ألبس قبّعات وملابس مصبوغة بصبغة تؤدّي إلى تَلَفِها... لقد كنت على قناعةٍ بأنّ هذه العادات لمْ تتأسّس البتّة على الحكمة الحقيقية. فالخوف من أن أنفّر منّي بفعل تفرّديّ أولئك الذين كنت أحبّهم هو ما كان يمنعني ويُزعجني. لذلك ظللت ألبس مثلما كنت ألبس من قبل... فأصبت بالمرض... ولمّا كنت أحسّ بالحاجة إلى التطهّر أكثر فأكثر، لم تكن بي أيّ رغبةٍ في أن أستعيد عافيتي قبل أن يُحقّق اختباري هَدَفَه... راودتني الفكرة بأن أقتني قبّعة صوفيّةً كان وبرها قد حافظَ على لونه الطبيعيّ؛ ولكنّ الخوف من أن أتفرّد أو أبدو شاذّاً كان لا يزال يُعذّبُني. لقد كان سبباً في محنٍ شديدةٍ لحظة اجتماعنا العامّ في ربيع 1762؛ لقد كنت أرغب بكلّ حماسةٍ في أن يهديني الله إلى الصراط المستقيم. ولمّا كنت ساجداً بروحي بكلّ عمقٍ أمام الربّ، فإنّه قد وهبني إرادة الخضوع إلى ما أحسّ بأنّه يفرضه عليّ. وما إن عدت إلى منزلي حتّى اقتنيت قبّعة صوفية ذات لونٍ طبيعيّ.

«عندما كنت أشارك في الاجتماعات، كان ذاك التفرّد يضعني على المحكّ؛ وفي هذه اللّحظة بالتحديد بدأ بعض المتأنّقين الذين يُحبّون ملاحقة تغيّرات الموضة في ارتداء قبّعات بيضاء، شبيهة بقبّعتي: وكان الكثيرون من

= وهي تسمية أطلقها عليهم خصومهم، بباعث من طقوسهم الدينية التي يرافقونها بارتعاشات خشوعٍ، فتبنّاها أعضاء الحركة (المُراجِع).

أصدقائي الذين لا يعرفون أسبابي التي جعلتني أرتديها يَتَحاشونَني. وهو ما مثّل عائقاً لبعض الوقت أمام ممارستي لخدمتي. ولقد كان الكثير من أصدقائي متخوّفين من أنّ ارتدائي لمثل هذه القبّعة من شأنه أن يجعلني أظهر مولعاً بالتفرّد. أمّا أولئك الذين كانوا يُخاطبونني بكلّ ودٍّ، فإنّي أجيبهم عادةً، بكلمات قليلة، أنّني إذا كنت أرتدي هذه القبّعة، فإنّ ذلك لا يتوقّف على إرادتي».

«في وقت لاحقٍ، كان له، وهو مسافر على الأقدام إلى إنجلترا، إحساسات مماثلة: «مررت في رحلاتي، كما يقول، أمام مصابغَ كبيرة؛ وكم من مرّة سِرْت على أرضٍ منقوعة بموادّ ملوِّنَة. فكنت أتمنّى بكلّ صدقٍ أن يكون بمقدور البشر أنْ يدركوا نظافة المنازل والملابس والجسد والروح. فصبغة الأقمشة مخصّصة من جهة أولى لإطراء العين، ومن جهة أخرى لإخفاء القذارة. ولمّا كنت مضطرّاً، في الغالب، للسّير في هذا الوَحلِ الذي تتصاعد منه روائح نتة غير صحّيةٍ، رغبت بكلّ ما لديّ من قوّة في أَن نصلَ إلى التفكير في قيمةِ ممارسةٍ تتمثّل في تمويه القذارة بإخفائها تحت الصبغة.

«أن تغسلوا ثيابكم حتّى تحافظوا عليها نظيفة ونقيّة، فتلك هي النّظافةُ؛ أمّا إخفاء وسَخِها، فهو ضدَّ النظافة. وبرضوخنا لهذا العُرفِ، نعزّز في ذاتنا الميل إلى أن نخفيَ عن العيون كلّ ما لا يرُوقُنا. فالنظافة الكاملة تُناسِب شعباً طاهراً. أمّا تلوين ملابسنا لإخفاء قاذوراتها فذلك يتعارض مع الصدق الكامل. فبعض أنواع الأصبغة تجعل الثياب أقلّ فائدة. لو خُصِّصَت كلّ الأموال التي صُرفت على الموادّ الملوّنة، وفي عمليات الصّباغة، وكلّ الأموال التي نخسرها في الإضرار بالقماش لتعهُّد النظافة الأمثل في كلّ مكان، فكم ستتحكّم النّظافة في العَالَم! (يوميّات جون وولمان *The Journal of John Woolman*، لندن، 1903، الفصلان السابع والثامن، ص 158 وما

يليها، ص 241-242)[1].

وهكذا فإنّ بعض النفوس تربط القيم بالصور الأكثر تفرّداً، تلك التي تترك أغلب الناس في وضع غير المبالين. وهذا يُبرهن لنا بكلّ وضوح أنّ كلّ صورةٍ ماديّةٍ تُتبنّى بصدقٍ تصبح على الفور قيمةً. ولكيْ نؤكّد على هذا الحدثِ، سنعمل على إتمام هذا الفصل بإثارةِ جدليّةِ قيَم أخيرةٍ، جدليّة يُمكننا أن نحدّدها بهذه العبارات: نُوَسّخ لِنُنَظّف. وستكون هذه الجدليّة علامة على صراع داخليٍّ بين الموادّ، وستؤدّي إلى مانوية حقيقية للمادّة.

7

في دراستنا حول الهواء[2] (الخاتمة، الباب 2)، سبق أن لاقينا عَرَضاً حلم يقظة النّظافة الفاعلة، نظافة أمكن الإحراز عليها ضدّ القذارة المُخاتلة والعميقة. لا بدّ أن يتحقّق الإحراز على كلّ قيمة، النّظافة وسواها من القيَم، على حساب قيمة مضادّة، وفي غياب ذلك، لا يُمكننا أن نعيش التثمين. إذن، مثلما سبق أن بينّا، في حُلُميّة النظافة الفاعلة تتشكّل جدليّة عجيبة: نوسّخ أوّلاً لكي نُنظّف جيّداً إثر ذلك. فإرادة التنظيف تريد خصماً في مستواها. ولدى خيالٍ ماديّ قُوِّيَت فعّاليته جيّداً، تُعطي المادّة المُتّسخة للغاية نفوذاً أكبر للفعل التطهيريّ ممّا تُعطيه مادّة ملطّخة فحسب. فالوَسَخ مُرسِّخٌ يحتفظ بالعامل المُطهّر. وتفضّل مدبّرة المنزل تنظيف اللّطخة على تنظيف الأثر الذي تتركه دائرة اللّطخة التي لم يمكن تنظيفها جيّداً في القماش. يبدو إذن أنّ خيال

(1) بإمكاننا على أيّة حال أن نتساءل إن لم يتدخّل في وساوس وولمان Woolman عنصر جنسيّ. لنذكّر بأنّ فعل الصّباغة، بالنسبة للاوعي، هو فعل ذكوريّ. (انظر هربرت زيلبيرير Herbert Silberer، مسائل الصوفيّة ورمزيّتها *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*، ص 76).

(2) يقصد كتابه «الهواء والأحلام»: Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, éd. José Corti, 1965 (المُراجِع).

الصّراع من أجل النّظافة يحتاج إلى تحدٍّ معيّن. فهذا الخيال يجب أن يحتدمَ ضمن غضبٍ ماكر. بأيّ بسمة ساخرة نغطّي نُحاس الحنفية بعجين الصّقل! إنّنا نثقله بمعجون قذر متجمّع على المِمْسحةِ الوسخة والدّهنيّة. المرارة والعدائيّة يجتمعان في قلب العامل. لماذا مثل هذه الأعمال الفظّة للغاية؟ ولكن تأتي لحظة الممسحة الجافّة، وعندها تظهر العدوانية المرحة، العدوانية العنيفة والمهذارة: «أيتها الحنفية، ستصبحين مرآةً؛ قِذْراً معدنيّةً، ستكونين شمساً!» وأخيراً عندما يلمع النحاس ويضحَك، بفظاظة طفلٍ أحمق، يكون السلام قد تحقّق. فتتأمّل مُدبّرة المنزل انتصاراتها المتوهّجَة.

من المستحيل إنجاز العمل بكلّ هِمَّةٍ، وأن يكون لنا حبّ التنظيف، دون أن نتحرّك داخل مثل هذه الجدليّات.

وفي مثل هذا الصراع، ينوّع الخيال من أسلحته. فهو لا يُعامل المعجون والشّمعَ بنفس الطريقة. إذ تدعم أحلام الإشباعِ الصّبرَ اللّطيفَ لليدِ التي تُعطي الجمال للخشب بفضل الشمع: يجب أن يدخل الشمع، بلطفٍ، داخل حميمية الخشب. انظروا في حديقة الياقوتية[1] (Le Jardin d'Hyacinthe)، العجوز سيدوني (Sidonie) وهي منهمكةٌ في عملها كمدبّرة منزل: «يدخل الشمع اللّطيف في هذه المادّة المصقولة تحت ضغط اليدين والحرارة النّافعة للصّوف. شيئاً فشيئاً يحصُل الطبق على ألقٍ خفيّ. يبدو وكأنّه يخرج من الشكير المعمّر، لا بل من قلب الشجرة الميّتة ذاتها، هذا الألق المجتذَب بفضل الاحتكاك المغناطيسيِّ، والذي ينتشر شيئاً فشيئاً في شكل ضوئيٍّ على الطّبق. تستخرج الأصابع المحمّلة بالطاقة، وراحة اليدِ السخيّةِ من الكتلة الكثيفة والألياف الجامدة القوى الكامنة للحياة». تستدعي مثل هذه الصفحات الملاحظات التي غالباً ما سُقناها في الكتاب السّابقِ: إنّ العامل لا يمكث

(1) هنري بوسكو Henri Bosco، حديقة الياقوتية *Le Jardin d'hyacinthe*، ص 193.

«في سطح الأشياء». بل إنّه يحلُم بالحميمية، وبالكيفيّات الحميمية بنفس «العمق» الذي يحلُم به الفيلسوف. وهو يُعطي للخشب كلّ الشّمع الذي يمكنه أن يمتصّه، دون زيادة، وببطء.

بإمكاننا أن نفترض أنّ نفوساً بسيطةً، نفوساً تتأمّل وهي تعمل بدنيّاً ويدويّاً، مثلما هي حال ياكوب بوميه، قد عرفت هذا الطّابع الواقعيّ للصورة المادّيّة التي تجعل من مُرسِّخِ الشرِّ شرطاً شبه ضروريٍّ لتشرّب الخير. يبدو لنا ونحن نقرأ الفيلسوف الإسكافيّ أنّ بإمكاننا أن نُدرِك عنده هذا الصراع بين الصور، قبل أن تصبح هذه الصور مجرّد استعارات. فمانويّة الزّفت والشمع واضحة في الصراع العنيف، المتولّد على الدوام، بين النعوت المتعارضة لما هو زامٌّ ولما هو رقيق. ففي العديد من النصوص، بإمكاننا أن نقتنع أنّ نقطة انطلاق حلم اليقظة الماديّ عند بوميه، هي مادّة لاذعةٌ وسوداء، ضيّقة وحاصرةٌ وكئيبةٌ في نفس الوقت. فوق هذه المادّة الفاسدة، تأتي الموادّ للتوالد (ياكوب بوميه، **المبادئ الثلاثة للجوهر الإلهيّ**، ج 1، ص 2) (*Jakob, Böhme, Les Trois principes de l'essence divine*): «بين الزَّمّ والمرارة تتولّد النّار، ولذع النّار هو المرارة، أو هو المنخس ذاته، والمادّة الزّامة هي أرومةٌ وأبٌ لهذا وذاك، وهي مع ذلك وليدة كليْهما، ذلك أنّ الفكر هو كالإرادة، أو هو فكرٌ يسمو، وهو في ارتفاعه الخاصّ يستكشف نفسه، يُلقّح نفسه بنفسه ويتولّد».

بالإضافة إلى ذلك، ولكي نكون أوفياء لفكر بوميه، ينبغي ألّا نضع باستمرارٍ زمن الزَّمّ قبل زمن الرقّة. فهذا من شأنه أن يؤدّي إلى أن نقبل بسذاجة مفرطةٍ، مثلما يقول كلود دو سان مارتان (Claude de Saint-Martin)، لغةً صنعيّة. فالزّمّ والرقّة مرتبطان ماديّاً، إذ بفضل الزّمّ تنشدّ الرقّة للمادّة، وبمرسِّخ الشرّ يمكن تشرّب الخير. تظلّ مادّة النّظافة وفيّة وفعّالة بفعل الحصر الزّامّ للمادّة الدّبقة واللّاذعة. إذ لا بدّ من صراع يوقظ حدّتها

بلا هوادة. لا بدّ على النّظافة أن تظلَّ، شأنها شأن الخير، في خطر لكي تظلّ متيقّظة ونشطة. إنّ هذه لحالةٌ خاصّة من حالات خيال الكيفيّات. وسنعود إليها في فصلنا الخاصّ بتقوية فعّالية الكيفيّات. ولكنّنا نريد أن نبيّن في هذا المقام بشأن الكيفيّات الأكثر هدوءاً في الظاهر، أنّ بإمكان الخيال أن يثير اهتزازاتٍ لا تتوقّف، اهتزازات تلج الحميميةَ الأكثر دقّة للموادّ.

8

وبإمكاننا من جهة أخرى أن نعطي أمثلةً على الحميمية العنيدة، الحميمية التي تتمسّك بكيفيّاتها، وتقوم في نفس الوقت بتعظيمها. يبدو، على سبيل المثال، أنّ غاية معدن من المعادن تتمثّل في تثمين لونه الخاصّ؛ فهو يُتخيَّل ضمن هذه **الجمالويّة الفعّالة** المميِّزة جدّاً للخيال الماديّ.

وفي الواقع، دائماً ما يُعيّن الخيميائيّ **بلونِ جميلِ المادّةَ المؤاتيةَ**، تلك التي تحقّق أمنيات العامِلِ، والتي تضع حدّاً لمجهوداته. لا تتقدّم الظاهرة الخيميائيّة فقط كإنتاج لمادّة تُحقّق ظهورها، بل هي آيةٌ تمثُل بكلِّ أُبّهتِها. كان باراسيلس[1] (Paracelse) يحرق الزئبق إلى حدِّ التفحّم «حتّى يتجلّى في لونه الأحمر الجميل»، أو، مثلما يقول خيميائيّون آخرون، يتجلّى **بردائه الأحمر الجميل**. فاللّون الذي لا يكون جميلاً سيكون علامةً على معالجة لم تكتمل. لا شكّ أنّ الكيميائيَّ الحديث يستعمل عباراتٍ مشابهةً؛ فهو غالباً ما يقول إنّ هذا الجسم هو ذو خضرة جميلة، وإنّ ذاك الجسم ذو صفرة زاهية. ولكنّ هذا ليس إلّا تعبيراً عن واقعة معيّنة، لا تعبيراً على قيمة ما. فليس للتفكير العلميّ، في هذا المقام، أيّ حسٍّ جماليّ. ولكنّ الأمر لم يكن على هذه الشاكلة في عصر الخيمياء. **فالجمال** كان آنذاك يفضّل النتيجة، ولقد كان علامة على

(1) طبيب وخيميائيّ ولاهوتيّ سويسريّ، ألمانيّ التعبير، من القرن السادس عشر، سبق التعريف به (المُراجِع).

ماديّة خالصة وعميقة. وبالمثل، عندما يُعيد مؤرّخٌ للعلوم، متشبّعٌ بالمعارف العلمية لعصره، قراءة الكُتُبَ القديمةَ، فهو لا يرى أحياناً في هذا البيان للّون الجميل والخالص إلّا وسيلةً لتحديد المادّة التي قيمَ بفحصها. وهو نادراً ما يضع الحكم الخيميائيّ ضمن وظيفته الحقيقية التي هي وظيفة حكم قيمةٍ حميميٍّ، حكم قيمة تلتقي فيه كلّ القيم الخيالية. ولتقييم مثل هذه التلاَقيات يجب ألّا نكتفيَ بصياغةِ مذهبٍ في التجربةِ بل يجب أن نصوغَ أيضاً مذهباً في حلم اليقظة.

وهكذا، فعندما تكون مادّة خيميائيّة معيّنة ذات خضرة جميلة، فإنّ ذلك يعني من حيث حُكم القيمة علامةً على تثمين[1] سائر في وجهته الصحيحة. وفي الكثير من الحالات يُعَدّ الأخضر اللّونَ الأوّل الجميل. فسلّم القيم التي أمكن تثمينها، بشكلٍ ماديّ، للألوان التي هي علامات على قيمة عميقة، يتنوّع جزئيّاً بتنوّع الخيميائيّين. وغالباً ما يتّجه سلّم الكمال حسبَ النّظام التالي: أسود فأحمر فأبيض. وبإمكاننا أن نلاقي أيضاً سلّم الأسود والأبيض والأحمر. والتصعيد الماديّ هو اجتياحٌ حقيقيٌّ للّون. كذلك هي على سبيل المثال، هيمنة الأحمر. إذ يكون الصّقر دائماً في قمّة الجبال مُغقغِقاً:

«أنا أبيض الأسوَد، وأحمرُ الأصفر».

---

(1) على امتداد هذا الكتاب وذلك الذي يليه، يركّز باشلار غلى قيمة valeur العناصر وعلى تقييمها valorisation. ولئن تكرّر في هذه الترجمة استخدام المفردة «تثمين»، فلأنّنا في العربية نقول «شيء مثمّن» و«ثمين» أكثر ممّا نقول «مقيّمَ» و«قيّم». كما يفيد استخدامها في تفادي التكرار وما يجرّه من حشويّة، فيصعب أن نقول مثلاً: «سلّم القيم التي أمكن تقييمها». والتثمين هنا، في نظر باشلار، وفي أساس معنى المفردة الفرنسية، لا يعني تقييم المادّة فحسب بل توظيف قيمتها أيضاً وتفعيلها والإعلاء منها باعتبارها مصدر حركيّة وطاقة. أي أنّ التقييم أو التثمين يتّخذ هنا معنى تعلية القيمة، وهي فروقات قائمة في المفردة العربية أيضاً، ويدركها القارئ من السياق (المُراجِع).

وبالطبع يفضح تثمين الألوان الصافية القذارة الشيطانيّة للألوان الباهتة الوسخة المختلطة. في القرن السادس عشر، كان الأمير النّاخب الساكسوني يُجرّم اللّون النيليّ باعتباره «لوناً مرسِّخاً شيطانياً، لون طعام الشيطان»[1].

على أيّة حال، ينكشف لنا جمال لونٍ ماديّ معيّنٍ باعتباره ثروةً في العمق وفي الكثافة. فهو العلامة على الصلابة المعدنية. وبنوعٍ من القَلْبِ المألوف للغاية في مملكة الخيال، ينشأ الحُلم باللّون على أنّه أكثر صَلابة، كلّما كان أكثر جمالاً.

يُجدّد فيرتس دافيد (Fierz–David)، في كتابه **تاريخ الكيمياء** *Histoire de la chimie*، أفضل من كلّ من سبقوه ثنائية الكيمياء والخيمياء، كما يبيّن بدقّةٍ وجودَ تثمين للألوان الماديّة في أصل اختراع بارود المدفع. فالأسود الفحميّ «كمادّة أوّليّةٍ قد مُزِجَ بالكبريت (الإنسان الأحمر) والمِلْح (المرأة البيضاء)». ولهذا كان الانفجار، كقيمةٍ كونيّةٍ عظيمة، العلامة الصارخة على ولادة «المَلِكِ الصّغير».[2] ولا يُمكننا أن ننكر في هذا المقام تأثير نوعٍ من سببيّةِ الألوان، حيث يُحقّق البارود تركيبة من قوى الأسود والأحمر والأبيض. وبإمكان مثل أحلام يقظة القوى الماديّة هذه أن تبدو لنا الآن بعيدةً جدّاً وضبابيّةً للغاية. وما عاد يمكننا أن نسلّم بأن يقترح علينا أحدٌ نظريةً في حلم اليقظة الخلاّق، أو نظرية في أحلام اليقظة الخاطئة التي تقودنا إلى التجربة الصحيحة. ولكن لا بدّ أن يكون هناك قَدْر هائل من المصالح للاحتفاظ بالصبر الأوّل، وقدر هائل من آمال القوّة السحريّة لتنشيط البحوث الأوّليّة، وألّا نستبعدَ أيّ ذريعة تقيم في قاعدة الاكتشافات الأولى في زمنٍ لم تكن فيه المعارف الموضوعية ملزَمةً بأيّ نسقٍ ذي قوّة استقرائيّة وقدرات اختراعيّة.

---

(1) انظر هوفر Hoefer، **تاريخ الكيمياء** *Histoire de la chimie*، ج. 2، ص 191.

(2) هـ. أ. فيرتس دافيد H. E. Fiertz-David، **تطوّر الكيمياء** *Die Entwicklungsgeschichte der Chemie*، بال، 1945، ص 91.

إنّنا لا نزال إذن دائماً أمام نفس المشكل: نعتقد أنّه يجب أن نُعطيَ للألفاظ معناها النفسيّ الكامل، من اللّحظة التي نقوم فيها بدراسة الموضوعات التي تتدخّل فيها القيم اللّاواعية المُمتَزجة بالملاحظات الموضوعية. فالألوان لا تتعلّق هنا بنزعة اسميّة. بل هي قوى ماديّة عند خيال يهب الأولويّة للنشاط والفعل.

وبنفس الطريقة، عندما تبدأ المقارنات مع القوى الكونيّة، لا بدّ أن نرفع من هذه المقارنات حتّى نجعل منها مشاركاتٍ، وفي غياب ذلك فإنّنا نجرّد الوثائق النفسيّة من قوّتها. فعلى سبيل المثال، عندما يتكلّم خيميائيّ عن راسبٍ أبيض كالثلج، فهو يكون قد شرعَ أصلاً بالإكبار، وبدأ في الإجلال. فالإكبار هو الشكل الأوّل والمحتدم للمعرفة، إنّه معرفةٌ تعظّم موضوعها، وتثمّنه. فالقيمة، في الانخراط الأوّل، لا يُقام بتقديرها، بل يُعجَب بها. وكلّ مقارنةٍ لمادّة معيّنة بكائن من كائنات الطبيعة، بالثّلج، بالزنبقة، بالبجعة هي مُشاركةٌ في حميميّةٍ عميقةٍ، وفي قوّةٍ حركيّة. بعبارة أخرى، إنّ كلّ حالم يُثمّن المادّة البيضاء بمقارنتها بموادّ نقيّة يعتقد أنّه يُمسك بالبياضِ في فِعْلِهِ، في أفعاله الطبيعيّة.

وإنّنا لنخسر حسنات الخيال الماديّ والحركيّ كعنصرِ بحثٍ نفسيّ ما لم نحترم الواقعية العميقة للألفاظ. فالأصبغة الخيميائيّة تذهب إلى عمق المادّة، إنّها أعماق المادّة. هناك إرادة تلوين، إرادة صبْغٍ طوال التحوّلات الخيميائيّة. وتُحدّد غائية التجربة الخيميائيّة اللّونَ باعتباره هدفاً. على سبيل المثال، الهدف الأقصى، الحجر الأبيض، ينتهي إلى أن يُصبحَ أكثرَ بياضاً من الحجر، إنّه البياض الملموس. وباتّباعنا لتثمينه، نريد أن يكفّ هذا الحجر عن أن يكون حجريّاً وأن يكون نقيّاً للغاية ليُجسّد البياض.

من اللحظة التي نفهم فيها هذا الفعل العُمقيّ للألوان الماديّة الجميلة، ندرك

مرّةً وإلى الأبد أنّ الجمال يتمتّع بتكراراته بلا نهاية. على هذا النحو أعيش من جديدٍ الاندفاعَ الجمالويّ لأبيات لوك دوكون (Luc Decaunes):

«لاقيت الثلجَ الجميل ذا ذراعَي الكتّان،
الثلجَ الجميل ذا أعضاء الشعير،
الثلجَ الجميلَ كالثلج».

(**بالعين المجرّدة، الأيدي الباردة**، ص 53).

(*A l'Œil nu. Les Mains froides*, p. 53).

مع البيت الأخير، يعود البياض إلى أصله، وتنغلق دائرة الجمال الماديّ، دائرة حميميّةِ الجمال. فدون تكرار ليس هناك جمال. فبهذا ذاته يمكن البرهنة على انتقالية الاستعارات الأخرى: فالاستعارات الأخرى تكون في انتظام ما دامت تقودنا إلى المادّة الأولى، في وحدة رائعة لحلم البياض. ولا يمكن لكلّ هذا أن يظهر إلّا إذا ردَفنا التحليل الأدبيّ بتحليلٍ لَلقيم الحُلُميّة. ولكنّ الأمر يتعلّق هنا **بحقائق للخيال** لا يقبلُها النقد الأدبيّ الكلاسيكيّ. إنّ النّاقد الأدبيّ الكلاسيكيّ المتعلّق بِاسْمِيَّةِ الألوان، والحريص على أن يدَع النّعوت تعمل بحُريّةٍ، يُريد باستمرارٍ أن يفصل الأشياء عن تعبيرها. وهو لا يُريد أن يتبع الخيال في تجسيده لخصائصه. وبالجُملة، يُفسّر الناقد الأدبيّ الأفكارَ بالأفكار، وهو أمر مشروع، ويفسّر الأحلامَ بالأفكار، وهو ما يمكن أن يكون مفيداً. ولكنّه ينسى ما هو ضروريٌّ، ألا هو أن يُفسّر الأحلامَ بالأحلام.

على هذا النحو لا يخاف حلم حميميّةِ مادّة من الموادّ من حشو الانطباعات؛ فهو يُجذّر في المادّةِ الخاصيّةَ الأكثر قيمة. وهو ما يهب لأحلام المادّة إخلاصها الفريد. بإمكاننا أن نقول عن الذّهب إنّه غير قابل للتغيير من الناحية النفسيّة. فمن يحلُم بمادّة من الموادّ يغنم نوعاً من التجذّرِ الدّائر لانطباعاته. فالماديّة إذن تواجه مثالية الانطباعات، ويكتسب حلم اليقظة صفة موضوعيّة بنوع

من الإلزام الخارجيّ والداخليّ. ويتولّد نوعٌ من الماديّة السّاحرة التي يُمكنها أن تترك في النفس ذكرياتٍ خالدات.

ربّما يكون بإمكاننا أن نحصُل على مقياسٍ دقيقٍ للعمق اللّامتناهي المحلوم به داخل حميمية الأشياء إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أسطورة التطهير العميق للموادّ. لقد بيّنا على عجل رغبة الخيميائيّ في غسل باطن الموادّ، وذلك لنحدّد بدقّة طابعها الجدليّ. ولكنّ مثل هذه الصورة تستدعي استعارات لا يحصُرُها العدّ، استعارات لا تكتفي بمضاعفة الواقع، بل تُبرهن جيّداً على أنّ الخيميائيّ يُريد بشكلٍ من الأشكال تطهير الصور الواقعية. وهو ما لاحظه بكلّ وضوح هربرت زيلبيرير (Herbert Silberer) (مرجع سابق، ص 78). فهو يُجدّد تحويل كلّ عبارة. هل يتعلّق الأمر بأن نغسل بالماء (نضيف على الفور أنّنا لا نغسل بالماء الطبيعيّ)، أم بالصّابون (لا الصّابون المألوف)، أم بالزئبق (لا الزئبق المعدنيّ)؟ ثلاث مرّات يتمّ تحويل الدلالة، ثلاث مرّات لا يكون فيها الواقع غير دلالة مؤقّتة. فالخيال لا يجد في الواقعِ الفاعلَ الحقيقيّ الفعّال لفعل غَسَل. فهو يريد فعلاً لا مُحدّداً، لا نهائيّاً، ينزلَ إلى أعمق أعماق المادّة. إنّنا نحسّ بصوفية في النّظافة، صوفية في التطهير، وهي في حالة فعل. إذن فالاستعارة التي لا تنجح في التعبير عن نفسها تقوم بتمثيل الواقع النفسيّ للرغبة في التطهّر. وهنا ينفتح أيضاً منظورٌ لحميميةٍ ذات عمق لا متناه.

ولدينا هنا مثال جيّد على الضرورة التي يواجهها الخيميائيّون في مضاعفة الاستعارات. فالواقع، في نظرهم، خدعةٌ بصريّة. فالكبريت المحمّل بالرّائحة وبالضوء ليس الكبريت الحقيقيّ، وهو ليس أصل النّار الحقيقية. بل إنّ النار ذاتها ليست النار الحقيقية. وهي ليست إلّا النّار الملتهبة والصّاخبة والمدخّنة والمرمّدة. صورة سحيقة للنار الحقيقية، للنار-النّور، للنار الخالصة، للنار الماديّة، للنار-المبدأ. نحسّ جيّداً بأنّ الحلم بالموادّ يتحقّق ضدّ ظواهر المادّة،

وأنّ حلم الحميمية هو صيرورة سرٍّ مغيّن. فالطّابع السرّيّ للخيمياء لا يتوافقَ مع سلوكٍ اجتماعيٍّ للحذر. بل هو يتعلّق بطبيعة الأشياء. يتعلّق بطبيعة المادّة الخيميائيّة. إنّه ليس سرّاً نعرفه. بل سرّ أساسيّ نبحث عنه ونستشعرُه. من هذا السرّ نقترب، إنّه هنا، مركّزٌ، مسجونٌ داخل الحُقَقِ المعلّبة للمادّة، ولكنّ كلّ الأغطية خدّاعة. هكذا يتواصل حلم الحميمية مع ثقة غريبةٍ في النّجاح، رغم الأوهام المتوالدة باستمرار. يحبّ الخيميائيّ المادّة حبّاً لا يمكنه معه أَن يُصدِّقَ أنّها تكذب رغم كلّ أكاذيبها. إنّ البحث عن الحميمية هو جدليّة ليس بإمكان أيٍّ تجربة عاثرة أن توقفها.

9

إنْ نحن اقتفينا أثر الدراسة الطويلة التي قام بها كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung حول الخيمياء، أمكننا أن نحصل على مقاسٍ أكثر كمالاً للحلم بعمق الموادّ. وبالفعل، فقد بيّن يونغ أنّ الخيميائيّ يُسقِطُ على الموادّ التي عولجتْ طويلاً لاوعيه الخاصّ الذي يأتي ليردفَ المعارف الحسّية. فإذا تكلّم الخيميائيّ عن الزئبق، فإنّه يفكّر «خارجيّاً» في الزئبق، ولكنّه يعتقد في نفس الوقت أنّه في حضرة روحٍ مَخْفيّةٍ في المادّة أو مسجونة فيها (انظر يونغ، **علم النفس والخيمياء** *Psychologie und Alchemie*، ص 399)، ولكن تحت مصطلح «روح» ذاك، الذي عملت الفيزياء الديكارتية لاحقاً على تحقيقه، يبدأ في العمل حلمٌ لا مُحدّدٌ، وتفكير لا يريد أن يُسجَن في التعريفات، تفكير يُضاعف الدلالات والكلمات، لكي لا يُسجَنَ في دلالات محدّدة. وعلى الرغم من تحذير ك. غ. يونغ من التفكير في اللّاوعي كتموقع **تحت** الوعيِ، فإنّه يبدو أنّ بإمكاننا القول إنّ لاوعيَ الخيميائيّ ينعكس **كعُمْقٍ** في الصورَ الماديّة. وبشكلٍ أسرَعَ نقول إنّ الخيميائيّ **يُسقِط عُمقه**. ونجد نفس هذا الإسقاط في الكثير من الفصول اللّاحقة. سنعود إذن إلى هذا النقاش. ولكنّنا

نعتقد أنّ من المفيد أن نلاحظَ، في كلّ مناسبة، وجود قانون سنسمّيه تشاكل isomorphie صور العمق. فعندما نحلم بالعمق، إنّما نحلم بعمقنا. وعندما نحلم بالقوّة السرّية للموادّ، فإنّما نحلم بسرّنا. ولكنّ أكبر أسرار كياننا تظلّ خفيّةً علينا، وهي تقبع في سريرةِ أعماقنا.

10

يجب على الدراسة الكاملة للصور الماديّة للحميمية أن تنظر طويلاً في كلّ قيم الحرارة الخفيّة. فإذا ما شرعنا في هذه الدراسة، فإنّه يجب علينا أن نُعيد كامل مؤلّفنا حول النّار(١) مُظهرين بشكلٍ أفضلَ الخصائص التي تسمح بالحديث عن جدليّة حقيقيّة للحرارة والنّار. فعندما تتلقّى الحرارة والنّار صورهما المميّزة، يبدو أنّ بإمكان هذه الصور أن تصلُحَ لتحديد خيالٍ انطوائيٍّ وخيال منفتح. فالنّار تخرج، تنفجر، تظهر. أمّا الحرارة فتغوص، تتمركز، تحتجب. فالحرارة هي التي تستحقّ بشكلٍ أكثر دقّة من النار اسمَ **البعد الثالث**، حسب الميتافيزيقا الحالمة لمفكّر مثل شيلينغ (Schelling) (**الأعمال الكاملة**، ج 2، ص 82) : «**ليست النّار شيئاً مغايراً للمظهر الفيزيائيّ الخالص وقد فقد شُحنته أو بُعْدَه الثّالث**».

فالباطن المحلوم به يكون دافئاً، ولا يكون حارقاً أبداً. فالحرارة المحلوم بها تكون دائماً لطيفةً، ثابتةً، منتظمةً. بفضل الحرارة، يكون كلّ شيء عميقاً. الحرارة علامة عمقٍ، معنى عمق.

يُراكم الاهتمام بالحرارة اللّطيفة كلّ القيم الحميمية. في النقاش الذي كان يُحرّك في القرن السابع عشر النّظريّتَين الكبيرتَين للهضم المَعِديّ (السّحق أو

(1) يقصد كتابه التحليل النفسيّ للنّار Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938 (المُراجِع).

الطبخُ)، عندما يعترض أحدهم بأنّ حرارة لطيفةً للغاية مثل حرارة المعدة لا يمكنها على الرّغم من ذلك أن تذيبَ عظْماً في ساعتين «وأنّه لا يمكن لأقوى عمليّة طبخ أن تقسمه البتّة»، كان بعض الأطبّاء يُجيبون بأنّ هذه الحرارة تستعير قوّةً إضافية من الرّوح ذاتها.

11

أحياناً تتّخذ جدليّة الحميمية والبوْح، عند شاعرٍ كبيرٍ، شكلاً له من اللّطف ما يُنسينا جدل الكبير والصّغير الذي هو على الرغم من ذلك الجدل الأساسيّ. عندها يكفّ الخيال عن الرّسم، ويتعالى على الأشكال المرسومة ويُطوّر بثراءٍ قيمَ الحميمية. وفي الجملة، يُكبّر كلّ ثراء حميميٍّ بلا حدٍّ الفضاءَ الدّاخليَّ الذي يتكثّف فيه. فيه ينطوي الحلم على ذاته، وفيه ينمو ضمن أكثر المتع مفارقةً، ضمن أكثر ضروب السّعادة امتناعاً على الوصف. لنحذ حذو ريلكه (Rilke) وهو يبحث في قلب الورد عن جسم ذي حميميةٍ عذبةٍ[1] (**باطن الوردة، قصائد مختارة**، منشورات إنسل Insel–Verlag، ص 14) (*Intérieur de la rose. Ausgewählte Gedichte*):

«أيّ سماوات تتمرأى هنا
في البُحيْرة الدّاخليّة
لهذه الورود المتفتّحة!»

(1) من الصّدَف السّعيدة أنّ عبارة الوردة في «لسان العرب»، والتي تُجمع على وردٍ، تُحيل إلى النّور، فورد كلّ شجرة هو نورها، وهي تتورّد عندما يخرج نورها، مثلما تُحيل أيضاً على اللّون الأحمر، الضّارب إلى صُفرة حسنة في كلّ شيء، وتغيّر من لونها صيفاً وشتاءً. أمّا الوِرد فهو من أسماء الحمّى، وهو في آن واحد الماء الذي يرده القوم. فمن الورد ما كان عذباً ومنه ما كان عذاباً (المُترجم).

تكون السّماء برمّتها داخل فضاءِ وردة. ويأتي العالم ليعيش في عطر من العطور. وتكثّف كثافة الجمال الحميميّ جمالَ عالم بأسره. ثمَّ، في حركة ثانية، تعبّر القصيدة عن انتشار الجمال. هذه الورود:

«تكاد لا تستطيع أن تنتصب بنفسها،
كثيرة، ممتلئة، تفيض بفضاءٍ داخليٍّ
في هذه الأيّام التي تنتهي
في امتلاءٍ فسيح، أكثر فسحة دائماً،
إلى الحدّ الذي يُصبح فيه الصيف بأسره غُرفةً،
غُرفةً في حلم».

الصيف برمّته داخل وردة؛ والوردة تمتلئ بفضاء داخليّ. في مستوى الأشياء، يجعلنا الشاعر نعيش الحركتَين اللّتيْن يقوم المحلّلون النفسيّون بتحديدهما بشكل مهمٍّ للغاية كانطواء وانفتاح. وتتوافق هاتان الحركتان بشكل ملائم للغاية مع روح القصيدة، وهو ما يجعلنا نغنم كلّ الغُنم في اقتفائهما في تطوّرهما. فالشاعر يبحث في نفس الوقت عن الحميمية وعن الصور. يريد أن يُعبّر عن حميمية كائن من العالم الخارجيّ. وهو يفعل ذلك بصفاءٍ غريبٍ في التجريد، منفصلاً عن الصور الفورية، ويعلم جيّدًا أنّنا لا نجعل المرء يحلم من خلال الوصف. إنّه يضعنا في حضرة أبسط عناصر حلم اليقظة؛ وباقتفائه ندخل غرفة حلمٍ ما.

12

على هذا النحو، عندما درسْنا بالتناوبِ تأمّلاتِ الخيميائيّين، والأحكام المسبّقة مثل أحكام الرسّامين الرّومان، أو الأفكار الثّابتة والأفكار الرّاسخة مثلما هي حال أفكار القسّ الطهرانيّ، أو أيضاً مُزحات كاتبٍ مثل سويفت

Swift، أو أيضاً الصور الطويلة الغامضة لمفكّر مثل بوميه Böhme، أو أيضاً وببساطة الأفكار العابرة لمدبّرة المنزل وهي منهمكة في عملها، فقد بيّنّا أنّ الحميمية الماديّة للأشياء تُحرّض حلم يقظة يظلّ على الرغم من مظاهره المختلفة على درجة عاليةٍ من التميّز. إنّ الإنسان الحالم، وبمعزلٍ عن كلّ ممنوعات الفلاسفة، يُريد أن يذهب إلى قلب الأشياء، إلى داخل مادّة الأشياء ذاتها. غالباً ما نتسرّع في القول إنّ الإنسان يعثر على ذاته داخلَ الأشياء. فالخيال أكثر فضولاً بشأن مستجدّاتِ الواقع، وتجلّيات المادّة. وهو يُحبّ هذه الماديّة المفتوحة التي تهب نفسها دون توقّف كفرص لصور جديدة وعميقة. يكون الخيال، على طريقته الخاصة، موضوعيّاً. ولقد حاولنا أن نقدّم الحجّة على ذلك بكتابة هذا الفصل بكامله حول حميمية الحلم داخل الأشياء ودون أن نُعنى بحميمية الحالم.

13

بالطّبع، لو كلّفنا أنفسنا بمهمّة دراسة المستويات اللّاواعية الأكثر احتجاباً، ولو كنّا نبحث عن المنابع الشخصيّة تماماً لحميمية الذات، لكان علينا أن نسلك منظوراً مختلفاً تماماً. فإنّها في هذا الطريق بالذّات، سيكون بإمكاننا أن نحدّد، بصورة خاصّة، العودة إلى الأمّ. ولقد أمكن سبْر هذا المنظور في أعماقه من قبَل التحليل النفسيّ بكثير من العناية حتّى أصبحنا في حِلٍّ من الاضطلاع بدراسته.

وهذا سنكتفي بتقديم ملاحظةٍ ترتبط بموضوعنا الدقيق المتعلّق بتحديد الصور.

هذه العودة إلى الأمّ، التي تمثّل بصفتها أحد أقوى النّزوعات للانطواء النفسيّ (l'involution psychique)، تكون مصحوبة، على ما يبدو، بكبتٍ للصور.

وإنّنا لنُعرقل إغواء هذه العودة الارتدادية عندما نقوم بتحديد صورها. وفي هذا الاتّجاه، بالفعل، نستعيد صور الكائن النّائم، صور الكائن ذي العينَين المغلقتَين أو شبه المفتوحتَين، المُفتقد دائماً لإرادة في الإبصارِ، صور اللّاوعي ذاتها، اللّاوعي الأعمى تمام العمى الذي يُشكّل كلَّ قِيَمِه الحسّية بالحرارة اللّطيفة والرّاحة التامّة.

يعرف الشّعراء الكبار كيف يُعيدوننا إلى هذه الحميمية البدائية ذات الأشكال الأكثر غموضاً. لا بدّ أن نقتفي أثرهم وألّا نضع مزيداً من الصور أكثر ممّا يوجد في أبياتهم الشعرية، وإذا لم نلتزم بذلك نكون قد أخطأنا في حقّ علم النفس اللّاوعي. على سبيل المثال، في كتابٍ يدرس المحيط الاجتماعي لكليمنس برنتانو (Clemens Brentano) بدقّة وبذكاء، يعتقد رينيه غينيار (René Guignard) بقدرته على الحكم على قصيدة معيّنة انطلاقاً من زاوية نظر الوعي الواضح[1]: «فالمقاطع الشعرية التي يُذكّر من خلالها الطّفل أمّه بالزّمن الذي كان فيه مقيماً في رَحِمِهَا تبدو لنا محدودة النّجاح. لا شكّ أنّه ليس بالإمكان أن نمثّلَ بشكلٍ أنسبَ الاتّحاد الحميميّ للكائنَين، ولكن يبدو لنا صادِماً أن نجعل طفلاً يقول:

«لقد كان الشوق إليك كبيراً جدّاً
ولم أكن أعرف أولئك الذي يتذمّرون
أبكي بهدوءٍ على ركبتيْك
دون أن يكون في إمكاني أن أبوح لك بشيء».

«ويواصل النّاقد، إنّنا نتساءل، ما إذا كان هذا مؤثّراً أم مُثيراً للسخرية:

---

(1) رينيه غينيار René Guignard، حياة كليمنس برنتانو وأثره *La vie et l'œuvre de Clemens Brentano*، 1933، ص 163.

على كلّ حال، كان برنتانو يُحبّ كثيراً هذا المقطع، وفي مرحلة لا يمكننا ان نحدّدها قام بتعديله ليُظهر طابعه شبْه الدينيّ».

إنّ العجز عن الحُكم من زاوية نظر اللّاوعي يبدو واضحاً في هذا المقام. فالناقد الجامعي يصنع لنفسه صورة بصرية للطفل داخل رَحِمِ أمّه. هذه الصورة صادمة. فإذا ما قام القارئ بتشكيلها، فإنّه لن يتموضَعَ في خطّ خيال الشاعر. ولو أنّ الناقد اقتفى حُلْمَ الشاعر داخل عالم الدّفء الغامضِ، الدّفء الذي لا حدود له حيث يُقيم اللّاوعي، وعاشَ من جديدٍ زمن الأطعمة الأولى، لكان أدرك وجود بُعدٍ ثالثٍ ينحفر داخل نصّ برنتانو، بُعد يفلت من الاختيار بين «المؤثّرِ والصّادم».

فما دام الشاعر «يُحبّ بِقوّةٍ هذا المقطع»، لا بل سعى إلى إعطائه طابعاً شبه دينيّ، فذلك يعني أنّ للنصّ لديه قيمة لا يمكن للنّقد الموسّع أن يبحثَ عنها إلّا داخل اللّاوعي، ما دامَ الجزء الواضح هو، مثلما يراه رينيه غينيار، محدوداً جدّاً. وسيكشف هذا النقد المعمّق دون عناءٍ عن تأثير حميمية للقوى الأمُوميّة. وآثار هذه الحميميةِ مؤكّدة. إذ يكفي النّظر إلى أين تقودُنَا. فلأنّ برنتانو يُخاطب خطيبتَه «مثلما يُخاطب طفل... أمّهُ»، فإن النّاقد يرى في ذلك «رمزاً مميّزاً للغاية لِضَعْفِ الشّاعر الذي يرغب قبل كلّ شيء في أن يُحسّ بأنّ هناك من يُداعبُه ويُدلّلُه». يُدلّلُه! أيّ ضربة مشرطٍ في لحمٍ حيٍّ ومُعَافى! فما يطلبه برنتانو من الحبّ إنّما هو نومٌ أعمق!

وبالفعل، كم من الامتدادات كان لا بدّ من اقتفائها انطلاقاً من قصائد كثيرة للغاية! إنّ فقرةً وحيدةً لا تكفي لدراسة الحميمية الأمومية للموت: «إذا كانت الأمّ فقيرة جدّاً ولا تستطيع إطعام ابنها، فلتضعه بلطفٍ «على عَتَبَةِ الموتِ» ولْتَمُتْ معه، حتّى إذا ما فتح عينيْه رآها في السّماء!» سماء لها بالأحرى

شُحُوبَ اليمابيس[1]، موت له لُطف الرّحمِ، واتّحادٌ في حياةٍ أكثر هدوءاً، في حياة ممّا قبل الولادة. ولكنّ الصور، في طرَيق الخيال هذا، تتلاشى وتمّحي. والحميمية، المحلوم بها في الموادّ، والتي استدعت الكثير من الصور، هي الآن، كثافةً بأسرها. تهبُنا قِيَمَها الأولى. قيمٌ متجذّرة بعيداً في اللّاوعي بحيث تتجاوز الصور المألوفة وتلامس النماذج الأصليّة الأكثر عراقةً.

(1) من اللاتينية limbus (بالفرنسية: limbes)، وتعني «حاشية» «أطراف»، وهي في اللاهوت المسيحيّ مقام أرواح الصالحين ممّن ماتوا قبل أن يظهر المسيح، وإليه تأوي أيضاً أرواح الصّغار الذين يُتوفّون ولمّا يُعمّدوا. وهو يوجد في مكان هامشيّ من الجحيم ولا يعرف لظاها. وتُطلَق التسمية مجازاً على كلّ مكان غامض، ملتبس (المُراجِع).

الفصل الثاني

الحميميّة الخَصيم[1]

«للكائن الدّاخليّ كلّ الحركات».

(Henri Michaux هنري ميشو)

1

إنّ فيلسوفاً بسيطاً يكتُب ويقرأ بما تيسّر له ودون النّظر إلى المستقبل، لَيَعتبر كتابَه حياةً لا رجعة فيها، وكما يودّ أن يعيش الحياةَ من جديدٍ لكيْ يُفكّرَ فيها بصورة أفضلَ -وهي الطّريقة الفلسفيّة الوحيدة لِيَعيشها بصورة أفضل- فهو يُريد، وقد انتهى الكتاب، أن يُعيدَ كتابته من جديد. كَمْ سيخدم هذا الكتاب المُكتمل الكتابَ الجَديدَ! لديَّ الإحساس الميلاخوليّ بأنّني تعلّمت، وأنا بصدد الكتابةِ، كيف كان عليَّ أن أقرأ. وما دُمت قد قرأت كثيراً، أريد أن أعيدَ قراءة كلّ شيء. ما أكثرَ الصور الأدبية التي لم أَرَهَا، والتي لم أرفع عنها ثوب الابتذال! فعلى سبيل المثال، إنّ واحدة من حَسَرَاتي هي أنّني لم أدرُس في الوقت المُناسِبِ الصور الأدبية لفعل «تَجَمْهَرَ» (*Fourmiller*). وبشكلٍ متأخّرٍ جدّاً، عرفت أنّ حقيقةً تتجمهر إنّما ترتبط بها صُورة أساسيّة، صورةٌ تفعل فينا باعتبارها مبدأً للحركيّة. وتبدو هذه الصورة فقيرة في الظّاهر؛ وهي في الغالب كلمةٌ، لا بل كلمة سلبيّةٌ من النّاحية الأدبيّةِ: فهي الاعتراف بأنّنا

---

(1) الخَصيم، من الخصومة، والإشارة هنا هي إلى النزاعات التي تشهدها بعض عناصر الحميميّة ضدّ بعض، وهو ما يتبيّن بوضحٍ في هذا الفصل (المُراجِع).

لا نستطيع أن نصفَ ما نراه، والحجّة على عدم اهتمامنا بالحركات المُضطربة.

وعلى الرّغم من ذلك، أيّ قناعةٍ غريبةٍ بوضوحِ هذه الكلمة! وأيّ تنوّعٍ في الممارسة! من الجُبْنة المأهولة إلى النّجوم التي تأهلَ اللّيلَ الشاسع، كلّ شيء في حالة اضطرابٍ، كلّ شيءٍ في حركة. فالصورة تقزّزٌ وإعجاب. لذلك فهي تلتحف بِيُسْرٍ على هذا النحو بالقيم المُتعارضة. إنّها إذن صورة قديمة.

كيف تجاهلنا إذن هذه الصورة المُذهلة للحركات اللّا تُحصى، وكلّ الأفراح الفوضويّةِ لحميميّةٍ قيمَ بتنشيطها بشكلٍ جنونيٍّ! فلنُسجّل على الأقلّ هذه الصورة بمفارقتها المضاعفة.

لِنُلاحظ في مستوى أوّل أنّنا نتخيّل الفوضى الثابتة باعتبارها مجموعاً مُضطرباً. فالنجوم هي من الكثرة ما يجعلُها تبدو، في الليالي الرّائقة للصيف، تتجمهر. فالكثرة اضطراب. وليس هناك في الأدب، فوضى واحدة ثابتة. بل نجد، على أقصى تقدير، مثلما هي الحال عند ويسمانس (Huysmans)، فوضى صيرَ إلى تثبيتها، وإلى تحجيرها. وليس من العبث أن نرى، في كتب القرن السابع عشر والقرون السّابقة، كلمة chaos (فوضى) تُكتب على هيئة cahols.

وهذه الآن المفارقة المقابلة. فيكفي أن نتأمّل -أو نتخيّلَ- مجموعة من الأجسام التي تتحرّك في كلّ الاتّجاهات حتّى نُسند إليها عدداً يتجاوز بكثير الحقيقة: فالاضطراب كثرة.

2

لكن لنرَ كيف تتفاعل، حول هذه المفارقات، بعض الأفكار وبعض الصور. سندرك على هذا النحو كم من اليسير أن تصبح الصور البسيطة والهاربة أفكاراً «أوّليّةً».

فعلى سبيل المثال، غالباً ما يوصف التخمّر باعتباره حركة تجمهُر، ولهذا الاعتبار يكون بمثابة الوسيط المحدّد تماماً بين الجامدِ والحيّ. فالتخمّر، بفعل حركته الجوّانيّة، هو الحياة. والصورة توجد، في كامل سذاجتها، عند دنكان (Duncan)[1]: «إنّ العناصر النّشطة، التي تفلت من الأجزاء البدائية التي تُحافظ عليها ملفوفةً، هي كالنّمل الذي يخرج بذاته من الباب الذي فُتحَ له». على هذا النحو حصلَ الارتقاء بصورة الحركة المتجمهرة إلى مرتبةِ وسيلةِ تفسير. فالعناصر «النّشطةُ» للتخمّر تجعل من المادّة المُتَخَيَّلَةِ قرية نملٍ حقيقية.

ويخضع فلوبير أيضاً لقانون الخيال الذي يهب الاضطرابَ إلى الصِّغَر. ويجعل الأقزام يقولون، في كتابه، **تجربة القدّيس أنطونيوس** (*La Tentation de saint Antoine*) (الطبعة الأولى): «أيّها الأقزام الطيّبون، إنّنا نتجمهر فوق العالم مثلما يتجمهر الدّود على سنام الجمل». وكذلك، ماذا يستطيع أن يفعل الأقزام تحت قلم كاتبٍ يتجاوز طوله المتر ومائة وثمانين سنتيمتراً؟ في كتابنا السّابقِ[2]، بيّنّا كيف يجِد المُسافرون، من جبل مرتفع، متعة في تشبيه النّاس بالنمل المضطرب. كلّ هذه الصور الصغيرة مفرطة في العدد بحيث لا يمكن ألّا تكون لها دلالة.

مثلَ كلّ الصور الأساسية، يمكن تثمين صورة قرية النمل أو الحطّ من قيمتها. وبإمكانها أن تعطي إمّا صورة للنّشاط أو صورة للاضطراب. في هذه

---

(1) انظر دانيال دنكان Daniel Duncan، مرجع سابق [كذا!]، ج. 1، ص 206.
[لم يسبق أن أشار باشلار إلى مؤلّف له في هذا الكتاب، ولكنّه يذكر له مراراً في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» مؤلّفين: **الكيمياء الطبيعيّة أو التفسير الطبيعيّ والآليّ لتغذية الحيوان وتاريخ الحيوان أو معرفة الجسم الحيّ**: Daniel Duncan, *La chymie naturelle ou l'explication chymique et mécanique de la nourriture de l'animal 1682; Histoire de l'animal ou la connaissance du corps animé*, Paris, 1687 (المُراجِع)].

(2) المقصود بالكتاب السّابق كتاب «**الأرض وأحلام يقظة الإرادة**»، الذي ترجمناه وراجعه كاظم جهاد ضمن نفس هذه السّلسلة (المُترجم).

الحالة الأخيرة، نقول «اضطراب عقيم». على هذا النحو، تكون «الأفكار» في أَرَقِ العامل بالفكر. أفلا يُمكن لقرية النّمل التي تكون في حالة خطر أن تُعطيَ أيضاً الصورة الصحيحة لرُوحٍ مضطربةٍ، جرفتْها كلماتٌ مُفكّكة، صورة «للّعب المائج للوجود»[1]... بإمكان صورة قرية النّمل أن تكون إذن رائزاً لتحليلِ فاعليّة الأشياء. فهي، حسبَ الحالات النفسيّة، خصومةٌ أو اتّحاد. يجب بالطبع في مثل هذا التحليل عبر الصورة استبعاد المعارف التي تقدّمها الكُتُب. فالتّاريخ الطّبيعيّ للنمل ليس موضوع خلافٍ هنا.

ها هي، لكي ننتهي من هذه الصور الفقيرة، صفحة لن نجد عناء في تحليلها تحليلاً نفسيّاً بابتسامة بسيطة. وهي مقتبسةٌ من أثرِ ذي أسلوبٍ رصينٍ، أثر لا يتنازل البتّة عن أعلى درجات الجِدّ. إنْ نحن نظرنا عبر المِجهر، يقول هامسترويس (Hemsterhuis)[2]، في السّائل المنويّ لحيوان لم يُجامع منذ أيّام عديدة أيِّ أُنثى، لوجدْنا «عدداً مذهلاً من هذه الجزيئات، أو من حُوَيناتِ لوفنهوك (Leeuwenhock)[3] المجهريّة هذه، ولكن جميعها في حالة سكونٍ ودون أدنى علامة على الحياة». وعلى العكس من ذلك، قوموا فقط بتمرير أنثى أمام الذّكر قبل فحصكم المجهريّ، عندها «ستجدون كلّ هذه الحيوانات المجهرية لا فقط حيّةً بل تسبح كلّها في السّائلِ، الذي هو أيضاً متخثّرٌ، وبسرعة مذهلة». هكذا يمنح الفيلسوف الحازم للحيوان المنويّ كلّ اضطرابات الرّغبة الجنسية. فالكائن المجهريّ يُسجّل على الفور الأحداث النفسيّة لذهن «مضطربٍ» بفعل الانفعالات.

(1) لودفيغ بنسفاغنر Ludwig Binswanger، **محاضرات ومقالات مختارة** *Ausgewählte, Vorträge und Aufsätze*، بيرن Bern، 1947، ص 109.

(2) هامسترويس Hemsterhuis، **الأعمال** *Œuvres*، ج. 1، ص 183.

(3) هو أنطوني فان لوفنهوك Antoni van Leeuwenhoek (1632–1723)، عالِم هولنديّ عُرِف بتحسينه المجهر، وله مساهمات رائدة في البيولوجيا الخلويّة ودراسة الميكروبات (المُراجِع).

يُمكن لهذه الحميمية المضطربة أن تبدو محاكاة ساخرة للقيم الحميمية، ولكنّها تُحدّد بدقّة، على ما نعتقد، سذاجة خيال الاضطرابات الباطنيّة. ومن جهة أخرى، عندما ننتقل من الاضطراب إلى الخُصومة، سنرى صوراً أكثر حركيّةً تنخرط فيها إرادة القوّة والعدوانية انخراطاً كلّيّاً.

3

وغالباً ما يُقدَّم الاضطراب الباطنيّ للموادّ كصراعٍ حميميٍّ لمبدئين ماديّين أو أكثر. فالخيال الماديّ، الذي يجد راحته في صورةِ مادّةٍ ثابتةٍ، يُخبّئ نوعاً من المعركة داخل المادّة المضطربة. فهو يجعل الصراع صراعاً ماديّاً.

كثيرةٌ هي كتب الكيمياء في القرن الثامن عشر، التي لا تزال تُثير، في عنوانها ذاته، صراع الموادّ. لنَسكُبْ فقط الخلّ على الطباشير، وسيكون الفَوَرَان على الفور، لدى التلاميذ اليافعين، موضوعَ اهتمام[1]. فدرس أشياء الكيمياء الأوّل، هو في أسلوب القرن الثامن عشر صراع موادّ. ويبدو أنّ الكيميائيّ

(1) يُعاين باشلار في كتابه «تكوّن الفكر العلميّ» الاهتمام الشّغوف الذي يُوليه التّلاميذ المراهقون لدروس الكيمياء التّطبيقية، وبالتّحديد لظاهرة الانفجار، وما تُخفيه هذه الظّاهرة من رغبة في الإذاية وفي السّيطرة. تختفي غريزة السيطرة عند المتعلّم وراء ما يوليه من اهتمام زائف بدرس الكيمياء، إذ لا يعنيه من هذا الدرس إلّا ما كان عجيباً وغريباً، ويثير فضوله. أمّا الظواهر الأساسية فهي ثانوية، ولا تُثير لديه أدنى اهتمام. فالمهمّ ليس القانون الذي تنتظم وفقه الظاهرة، بل المهمّ هو «انتصار الفريد»، انتصار الحادث العارض الذي يخرج عن القانون. كتب باشلار: «كان العجيب والصور في صفوفنا الابتدائية تمارس نفس الدمار» الذي مارسته على علم القرن الثّامن عشر (G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, p. 38). كان المهمّ بالنسبة للمتعلّم هو التجربة المفرطة في الحيوية، والمفرطة في التخييل، ولكنّها تمثّل، حسب باشلار، مركز اهتمام خاطئ، نظراً لافتقادها لأساس نظري صلب ولتحقّق تجريبيّ علميّ وحقيقيّ. وهي لا تعبّر في الواقع إلّا على نوع من «لاوعي الفكر العلميّ الذي يتطلّب إثر ذلك تحليلاً نفسياً بطيئاً وشاقّاً حتّى يتمّ تطهيره». (المرجع نفسه، ص 40). (المُترجم).

الحالمَ يُعاين صراعات الحامض والطباشير كما لو كانت صراع ديكة. وعند الحاجة، يجلد بعصاه البلورية المصارعين عندما تخمد الحركة. وليست الشّتائم في كتب الخيمياء بقليلة ضدَّ مادّة «لاذعةٍ» تلسع بشكلٍ رديء.

فالتسميات الخيميائيّة، مثل الذئب المفترس، التي تُسند إلى مادّة من الموادّ -وبإمكاننا أن نستعرض الكثير منها- تبرهن بما فيه الكفاية على حَيْوَنَةِ الصور في العمق. هذه الحيونة - وهل نحن في حاجة أن نقول ذلك؟- لا علاقة لها بالأشكال أو بالألوان. فلا شيء يُشرِّع ظاهريّاً استعارات الأسدِ أو الذّئبِ، والأفعى أو الكلب. فكلّ هذه الحيوانات تنكشف باعتبارها استعارات علم نفس في العنف، في الوحشيّة، في العدوانية، على سبيل المثال، وهي تتوافق مع السّرعة في الهجوم[1]. هناك كتاب حيوان رمزيّ معدنيّ في حالة فعلٍ داخل الخيمياء. وليس هذا الكتاب في الحيوان رمزيَّةً عاطلةً. ذاتيّاً، هو يطبَع مُشاركاتٍ غريبةً للخيميائيّ في معاركِ الموادّ. لدينا، على طول الخيمياء، انطباع في أنّ كتاب الحيوان الرمزيّ المعدنيّ يستدعي المُصارع الخيميائيّ. موضوعيّاً، هو مقياسٌ -بالأحرى خياليّ تماماً- للقوى العُدوانية لمُختلف الموادّ الواحدة بالنسبة إلى الأخرى. إنّ كلمة «أُلفة» (*affinité*)، التي مثّلت لزمن طويل -ولا تزال تمثّل- للتفكير ما قبل العلميّ مصطلحاً تفسيريّاً، قد حلّت محلّ ضَديدها: العُدوانيّة.

ولكنّ كيمياء للعُدوانية قد وُجدت بالتوازي مع كيمياء للألفة. وقد عبّرت كيمياء العدوانية تلك عن قوى عُدوانٍ ما هو معدنيّ، وعن عنف السموم والشّرور. فكانت لها صورها النشيطة والمطوّلة. وقد أصبحت هذه الصور باهتة وضعيفةً، ولكن بإمكاننا أن نعيد إحياءها من جديد تحت الأسماء التي

(1) اضمحلّت الصور، وبقيت الكلمات. نكتفي بالقول بأنّ الحامض الفوسفوريّ «يُهاجم» الحديد ولكنه لا يُهاجم الذّهب.

أصبحت مجرّدة. وفي الواقع، غالباً ما تُعطي الصورة الكيمياوية، الصورة المادية، الحياةَ إلى العبارات المُحيْوَنَة. لذلك ما كان للأحزان «الآكلة» أن تتلقّى اسمها ما لم يقم الصّدأ بـ«أكل» الحديد، ما لم يقم الصّدأ بتمرين أسنانه الفأريّة الصغيرة على حديد الفؤوس بلا هوادة[1]. إنْ فكّرنا في الأرنب، كأنموذج من القوارض، فإنّ الحزن الأكّال، إن صحّ القول، هو نوعٌ من الثرثرة. لهذا فإنّ وسيط الصورة المادية هو أمر ضروريّ لكي نعثرَ على الجذور الحُلُميّة لعبارة الحزن الذي يأكل القلب. الصّدأ هو الصورة المنفتحة -وهي بالأحرى غير ملائمة بتاتاً!- لشقاءٍ أو إغواءٍ يأكل الرّوح.

لن يكون من اليسير العثور على كيمياء عاطفيّة بتمامها وكمالها تسمح لنا بأن نُحدّدَ اضطرابنا الحميميَّ من خلال صور في قلب الموادّ. ولكن لن يكون هذا الانفتاح عقيماً. بل إنّه سيُساعدنا على أن نضع أحزاننا في «الخارج»، أن نشغّل أحزاننا كما لو كانت صوراً. إنّ أثراً مثل أثر ياكوب بوميه غالباً ما يلقى تنشيطَه، في تفاصيل صفحاته، بسيروراتِ انفتاحٍ مُشابهة. إذ يقوم هذا الفيلسوف الإسكافيّ بإسقاط تحليلاته الأخلاقية داخل الأشياء، داخل

(1) يقول أحد كتّاب القرن السابع عشر إنّ «الأناناس يأكل الحديد». فلو تركنا سكّيناً داخل نبتة أناناس، فإنّ «النبتة ستأكل السكّين في يوم وليلة وتستهلكها». علينا أن نعطي، في مثل هذا النصّ، لِكَلِمَةِ «أكلَ» معناها الكامل، ذلك أننّا إن تابعنا القراءة أدركنا أنّ الحديد الذي أُكِلَ على هذا النحو سنجده في ساق النبتة. كما يتكلّم الكاتب أيضاً عن أشجار غريبة، لها عوض اللّبّ، ساق من الحديد. هكذا نرى أنّ كلمة «أكل» تتردّد في هذه المناسبة بين المعنيين الحقيقيّ والمجازيّ. من لُعبة على الكلمات، يصنع بيار لورو (Pierre Leroux) في القرن التاسع عشر، فلسفة. ويقوم بتطوير تعليق بسيط بناء على أنّ *ess* تعني الوجود والأكل في نفس الوقت، ويُضيفُ: «أن نأكل، هو أن ننفي، أن نلتهم، أن نكون متوحّشين، أن نكون قتلةً. إذن أن نوجد، هو أن نكون متوحّشين وقتلة... فالحامض يأكل، والقلويّات أيضاً؛ النبتة تأكل، الحيوان يأكل، الإنسان يأكل (**شاطئ ساماريز** *Grève de Samarez*، الكتاب 2، ص 23). سنعود، مع مزيد من الأحلام، إلى المعنى المزدوج للكلمة اللّاتينية *ess* في فصلنا الخاص بعقدة يونس.

العناصر؛ ويستعيد بين الشّمع والزّفت صراعات الرقّةdouceur والزّمّ astringence.

ولكن ليس للانفتاح غير زمنٍ واحد. وهو خدّاعٌ عندما يدّعي أنّه يذهب إلى قلب المواد ما دام ينتهي إلى العثور فيه على كلّ صور الانفعالات البشرية. هكذا يمكننا أن نُرِيَ الإنسان الذي يعيش صورَه «صراعَ» القلويّات والحوامضِ، ولكنّه لا يتوقّف عند هذا المستوى. إذ يصنع خياله الماديّ بصورة تدريجية من هذا الصراع صراعَ الماء والنّار، ثمّ صراع المؤنّث والمذكّر. كما يتحدّث أيضاً فيكتور إميل ميشليه (Victor-Emile Michelet) عن «حبِّ الحامضِ لقاعدته، الذي يقتلها ويقتل نفسه ليصنع ملحاً».

إنّ الإنسان المُعافَى، عند أبقراط (Hippocrate)، هو تركيبة متوازنة من الماء والنّار. وعند أدنى توعّك صحّيّ، يُستأنَف صراع العنصرَين المتعاديَين داخل الجسم الإنسانيّ. وتظهر إلى السّطح الخصومة الخفيّة لأدنى تعلّة. كما نستطيع أيضاً أن نقلب المنظور وأن نُعِدَّ تحليلاً نفسيّاً للصحّة. أمّا الصراع الأساسيّ فإنّنا سنُدركُه في ازدواجيةِ الأنيموس (animus) والأنيما (anima)[1]، وهي ازدواجية تقيم في كلّ واحدٍ منّا صراع المبادئ المتعارضة. فهذه هي المبادئ المتعارضة التي يشملها الخيال بالصور. فكلّ روحٍ ساخطةٍ تحمل التّنافر داخل جسدٍ مَحْمُوم. عندها تكون على استعدادٍ لأنّ تقرأ، في الموادّ، كلّ الصور الماديّة لاضطرابها الخاصّ.

(1) الأنيموس animus والأنيما anima: مصطلحان استعارهما باشلار من المحلّل النفسيّ كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung وقام بتجذيرهما في كتاباته. وهما مجترَحان من اللاتينيّة *anima* (نفحة، نفَس، روح). الأنيموس هو الجانب الذكوريّ لدى المرأة، والأنيما الجانب الأنثويّ لدى الرجل. وهما يشكّلان حسبَ يونغ أنموذجين أصليّين، فهما بالتالي من التشكّلات الجماعية غير الواعية، يتمظهران طيلة حياة المرء، ويقوم بإسقاطهما بصورة غير واعية على أحد الأبوين من الجنس المقابل، ثمّ على الأشخاص الذين يعيرهم مزايا مطابقة لصورة أحد الأبوين هذه (المُراجِع).

من جهة أخرى، يكفي القرّاء الذين لا يُريدون أن يحلموا على هذا القدر من البُعدِ أن يتأمّلوا الحوامض «القويّة» والحوامض «الضّعيفة» لكي يكوّنوا رصيداً من الصور الحركيّة التي تُغذّي الصراعات الباطنيّة بالحياة. وفي الواقع، إنّ كلّ صراعٍ هو ثنائيّةٌ - بفضل بديهية تبسيطية للصور الحركيّة. ولكن، في مقابل ذلكَ، كلّ ثنائيّة هي للخيال صراع. وكلّ مادّة تُصبح، في نظر الخيال، منقسمة بالضرورة، من اللّحظة التي تكفّ فيها على أن تكون أوّلية. ولا يكون هذا الانقسام هادئاً. فمن اللحظة التي يُمارس فيها الخيال فعل التنقية والتكرير، يكفّ عن أن يكون راضيّاً بمادّة ذات حياةٍ بسيطةٍ وموحّدة. وعند أدنى فوضى مُتَخَيَّلَة داخل الموادّ، يعتقد الحالم نفسه شاهداً على اضطرابٍ معيّنٍ، وعلى صراعٍ غادر.

تجد الصور الماديّة للحميميّة الخَصيم سَنداً في الحدوس الإحيائية وفي الحدوس الخيميائيّة في نفس الوقت. وهي تتحصّل على الموافقةِ الفورية «للرّوح المَعِدِيَّة» (نسبة إلى المَعِدة). لقد تفضّل المحلّل النفسيّ أرنست فرانكيل (Ernest Fraenkel) بإطْلاعنا على الصّفحات التي يقوم فيها بدراسة الجهاز الهضميّ تحت اسم الروح المعديّة. فيُبيّن فيها أنّ هذه الروح هي بالأساس ساديّة، ثمّ يُضيف: «تتمثل السّادية المعديّة في ساديّة الكيميائيِّ الذي يُعرّض ضحيّته لمفعول حامضٍ حارق».

عندما نكون قد فهمنا كيف يشتغل الخيال المتشائم الذي يُسجّل الاضطرابَ في قلبِ الموادّ، نقرأ بعينين أخريين صفحاتٍ مثل هذه الصّفحات التي يُفسّر فيها فريديريش شليغل (Friedrich Schlegel)، في القرن التاسع عشر، أسراب الجراد المتدافعة مثلٍ غيمة باعتبارها إبداعاً مباشراً لهواء مضطرب. فالجرادة هي هنا مادّة شرٍّ جُعِلَت مرئيّةً[1]: «ماذا نقول عن هذه

(1) فريديريك شليغل Friedrich Schlegel، فلسفة الحياة *La Philosophie de la Vie*، الترجمة، ج. 1، ص 296.

الأسراب من الجراد... هل هي شيء آخر غير كونها إبداعاً مَرَضِيّاً لهواء ملوّثٍ ببعض العناصر المُعْدِيَةِ والسّاقطة في الانحلال؟ أن يتمتّع الهواء والجوّ بالحياة، وبحياةٍ رقيقة جدّاً، فهذا شيء أفترض أنّه مُسلّمٌ به؛ ولا أعتقد أنّ هناك من لا يزال يحتجّ بأن هذا الهواء نفسه هو تركيبة ملتبسة من القوى المتعارضة، حيث يتصارع النَّفَس البلسميّ للربيع ضدَّ الريح الحارقة للصّحراء وضدّ الأوخام المُعدية من كلّ نوع». لنترك إذن الخيال يعمل وسنُدرِك أنّ الوَخم يكبُر حتّى يولّد الجرادة. هذه الحشرة التي تجد الطريقة التي تكون بها خضراء ويابسة في نفس الوقت -تركيبة من الكيفيّات الماديّة المتعارضة[1]- هي مادّة أرضيّةٌ منتَجة في الهواء ذاته بفعل القوى الشرّيرة لسائلٍ وَخيم.

وبطبيعة الحال، يكون المرء محرجاً للغاية لتقديم أدنى حجّة موضوعيّةٍ، أدنى صورة واقعيّةٍ لدعم موضوع شليغل. ولكنّ الحجج الذاتية ليست قليلةً. يكفي أن نُطلق عِنَانَ الخيال الماديّ والخيال الحركيّ، بعبارة أخرى، يكفي أن نُعيد للخيال دوره الأوّليّ، على عتبة الكلام والتفكير، حتّى نحسّ بالسوائل الوَخيمة وهي تتَحيْوَن، وهي التي تأتي لتُعكّر صفو الموادّ الجديرة بالثّناء وتُدخل عليها الاضطراب. فعندما يُعَاد الخيال إلى دورِهِ الحيويِّ، المتمثّل في تثمين المبادلات الماديّة بين الإنسان والأشياء، وعندما يكون هو حقّاً الشرحَ المُصوّرَ لحياتنا العضوية، عندها تجد الصحّة صورَها الماديّة بشكلٍ طبيعيٍّ، في السرّاء وفي الضرّاء. فالتنفّس الفتيّ والقويّ يتنشق جُرْعات كبيرة من الهواء الذي يُعلنُه الخيال السعيد كهواءٍ نقيٍّ، وتسمّيه فلسفة الحياة «هواء يتمتّع بالحياة». وعلى العكس من ذلك، يكتشف الصدر الذي يُعاني ضيقَ التنفّسِ هواءاً «كثيفاً»، حسبَ العبارة التي غالباً ما يستعملها الشّعراء الذين

(1) إنّ الأخضر في مملكة الخيال الماديّ يكون مائيّاً. انظر الجرادة التي اجترحها الشيطان من بقايا حيوانيّة. هوغو Hugo، **أسطورة العصور. القوّة تُساوي الصّلاح**

***(Légende des siècles. Puissance égale bonté)*.**

بلوروا [مفهومَ] شيطانية الرّوائح الكريهة[1]. هناك من قبل في الهواء مادّتان تتصارعان: السيّئة والحَسنة.

نفهم إذن حدس شليغل الذي يتخيّل في الهواء ذاته فعلَ القوّتين المتعارضتين المُنتجتين للخير وللشرّ، للسّلم أو الحرب، لأفراح مواسم الحصاد أو الكوارثِ، للأنفاس البلسميّة أو الأوخام. هذا ما تراه حساسيةٌ للحياة تجعل كلّ موادّ الكون حيّةً وحيويّة. هكذا يُعاد إدماج الإحساس (le sentir) داخل التفكير (le pensé) على ما يرى سولغر (Solger)[2].

ولكن ما دمنا قد ألزمنا أنفسنا بالقاعدة التي تفرض علينا أن نشير على عجلٍ إلى كلّ العلاقات بين القيم الماديّة والكلمات، على أملِ أن نجمّع شيئاً فشيئاً عناصر خيالٍ محكيٍّ، فلنقدّم بعض الملاحظات بشأن الخفض اللغويّ تماماً للقيم الماديّة.

هناك من الكلمات ما هي مضادّة للتنفّس، كلمات تخنقنا، كلمات تجعلنا نُكشّر. إنّها تكتُب إرادتنا في الرّفض على وجوهنا. فلو كان الفيلسوف يُحبّذ فعلاً أن يضع الكلمات في الفم عوض أن يصنع منها بأسرع ما يمكن أفكاراً، لاكتشف أنّ الكلمة التي ننطق بها -أو بكلّ بساطةِ الكلمة التي نتخيّل النّطق بها- هي تفعيل للكائن برمّته. فكيانُنا برمّته يتوتّر بفعل كلمةٍ، وخاصة كلمات الرّفض التي تُفضي إلى درجةٍ من الصّدق لا يمكن معها لدماثة الخُلُقِ أن تنغّص لها عيشاً.

على سبيل المثال، انظروا بأيِّ صدق ننطق كلمة وَخَم (*miasme*). أوَ ليست نوعاً من المحاكاة الصّوتيّة الخرساء للتقزّز؟ جُرعة كاملة من الهواء

---

(1) إنّ الشيطان في نظر دوبارتاس (Du Bartas)، هو «هذا المتمرّد، ملك الهواء الأكثر كثافة» (الأسبوع *La Semaine*، ص 9)

(2) انظر موريس بوشيه (Maurice Boucher)، **الأطروحة** *Thèse*، باريس، ص 89.

الملوّثِ نفثُها وينغلق الفم إثر ذلك بحيويّة. فالإرادة تريد أن تصمتَ وأن تتوقّف عن التنفّسِ في نفس الوقت[1].

كذلك، تُطلق كيمياء القرن الثامن عشر بكاملها تسمية «**الفوحانات الغازية السّامة**» (*mofettes*) على غازات التفاعلات المنفّرة، وفوحانات المناجم. فالكلمة تُترجم خيالاً أكثر كبتاً، ولكنّها تفعل في نفس معنى الأوخام، محدّدةً موادّ التحلّل. فعبارة الفوحانات الغازية السامّة هي اشمئزازٌ عالمٍ.[2]

تُعطي هذه الواقعية النفسيّة للكلام بشكل من الأشكال ثقلاً للهواء الفاسد الذي نتنفّسه. عندها يُصبح السّائل الهوائيّ مُحمّلاً بالشرٍّ، شرّ متعدّد الأبعاد يجمع كلّ رذائلَ المادّة الأرضيّة: لقد تحوّز الوَخَم على كاملِ عفونةِ المستنقعات، وتحوّز الفوحان الغازيّ السّام على كامل كبريت المنجم. ولكن ليس بإمكان هواء السّماء أن يُفسّر أنماط العفونة هذه. فهو يحتاج إلى مادّة مضطربة في عُمقِها، ولكن بالخصوص إلى مادّة يمكنها أن تحوّل الاضطراب إلى مادّة (substantialiser). لقد كان كامل القرن الثامن عشر يَخشى الموادّ المُسبّبة للحُمّى، الموادّ المُسبّبة للأوبئة، موادّ تكون على درجة عميقة من الاضطراب تسمح لها بأن تُدخِلَ الاضطرابَ على الكون وعلى الإنسان

(1) كان يمكن أن يكون من المُثير للاهتمام أن يُصوِّر ذلك الكاتب الكبير عندما كان ينطق –أو بكلٍّ بساطةٍ عندما كان يكتُب– كلمة عفن (*moisi*)، التي تلعب دوراً معيّناً في ماديّة الاحتقار لديه: «رائحة عفنٍ ماسخ تُحاصرُني».

(2) يُعتبر باشلار من أكبر الفلاسفة الأستطيقيّين الحالمين بالكلمات. فهي كما يقول «تسيطر علينا أكثر ممّا نظن، وتعود الصورة القديمة أحياناً إلى الذهن عندما تعود الكلمة القديمة إلى شفاهنا».

(G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1937, p. 131)

هناك من الكلمات ما هو مثير للبلبلة والشغب ومحرّض على العنف، وهناك من الكلمات ما يعلّم الصبر والتحدّي والمقاومة والجَلَدِ والهدوء. وهناك من الكلمات ما يفتح أعيننا على العالم، ويجعلنا في حالة يقظة دائمة، فالخيال الثّاوي فيها، السّاكن في تلافيفها هو ما يوقظنا، ليجعلنا ننخرط في العالم المقاوم، ومنها أخيراً ما يثير اشمئزازنا وتقزّزنا (المُترجم).

في نفس الوقت. إنّ هذه الأبخرة المنتنة (méphitiques) أو الغازية السامّة (moffétiques)، التي تتسرّب من المناجم تُلحق، على ما يرى الأب برتولون (l'abbé Bertholon)، الضرر بالظواهر الكهربائية وبالظواهر الحيّة في نفس الوقت. إذ تتسلّل الأبخرة المؤذية إلى مراكز الموادّ وتنقل لها بذرة موتها، ومبدأ التحلّل ذاته.

بل إنّ مفهوماً محدوداً جدّاً مثل مفهوم التّلف، مفهوم هو الآن، بالنسبة لفكر عقلانيّ، منفتحٌ تماماً، يمكن أن يظهر ضمن منظورِ انطواء. على هذا النحو، يمكننا أن نستعرض بعض الأمثلة التي يمكن فيها تَخَيُّل فعلِ مادّة مُحطِّمة حقّاً. إنّ الكائن، مثلما نحبّ أن نُكرّرَ، يتقوّض من الدّاخل. ولكنّ الخيال يُحدّد هذه الإبادة الحميمية باعتبارها مادّة فاعلةً، وباعتبارها شرابَ محبّة، باعتبارها سُمّاً.

وفي الجملة يهب الخيال التحطيمَ صفة ماديّة. ولكن لا يمكنه أن يكتفي بتدميرٍ أو إتلافٍ خارجيّ. كتب دنكان في 1682: «في الفكرة القائلة بأنّ الأجسامَ الأكثر صلابةً تنتهي إلى التّلف، لا يُريد هذا الطبيب أن نتّهم الزمن بكلّ بساطة. فهو يتخيّل بالأحرى فعل الشّمس أو «احتدام مادّة ثاقبةٍ بمرورها من مَسَامِ كلّ الأجسامِ تُخلخل أجزاءها شيئاً فشيئاً». ويضيف، منتقلاً من الدوغمائيَة إلى النّقد، مثلَما يفعل في الغالب أولئك الذين يُعوّضون صورة بأخرى: «وحدهم الشعراء يتّهمون الزمن بهذا التبديد العامّ الذي يستنزف ويتلف شيئاً فشيئاً الأجسام الأكثر صلابة».

4

كمثالٍ على مادّة مشؤومة، يمكننا أن نستحضرَ صفحاتٍ عديدةً قام فيها الخيميائيّون بإحياء الصورة الماديّة للموت، وبصورة أدقّ للانحلال الماديّ.

وعلى الرّغم من أنّ العناصر المادّيّة الثلاثة لباراسيلس، الكبريت والزئبق والملح، هي في العادة، مثلما عرضنا ذلك في مؤلَّفِنا السّابق[1]، عناصر اتّحادٍ وحياةٍ، فإنّه بالإمكان أن تخضع لفسادٍ داخليّ شديد تُصبح معه عوامل موتٍ يحلّ داخلَ الموادّ ذاتها.

إنّ مادّيّة الموت هذه تختلف شديد الاختلاف عن فكرتنا الواضحة لأسباب الموت. وهي شديدة الاختلاف أيضاً عن أنسنة الموت أو تشخيصه. لا شكّ أنّ الخيميائيّ، مثلما هو شأن كلّ مفكّري العصر الوسيط، قد أصابه الرعب أمام التمثّلات الرمزية للموت. لقد رأى الموتَ يختلط بالأحياء في الرّقص الجنائزيّ. ولكنّ مجموعة صور الهياكل العظمية التي تتفاوت في الاحتجاب لا تستنفذ تماماً حلم يقظة خفيٍّ وأكثر مادّيّةً، يتأمّل فيه الإنسان انحلالاً بدنيّاً فعّالاً. فهو لن يخاف حينها فقط صورَ الهياكل العظمية. بل إنّه يخاف اليَرَقَات، ويخاف الرّماد، ويخاف الأغبرة. له في مخبره أكثر ممّا ينبغي من طرق الإذابة، إذابة بالماء، بالنّار، بعجين الطّين إلى درجة تخيُّل أنّه يمكن أن يتحوّل هو بذاته إلى مادّة لا شكل لها. لنقدّم بعض الرّسوم لهذه المخاوف العَالِمَة. وسنُحسّ بها وهي أكثر فعّاليةً بالخصوص كلّما جمعنا بشكلٍ أكثر حميميةً، مثلما كانت عليه الحال في زمن الخيمياء، بين حقائق الكون الكبير والحقائق الإنسانية للكون الصغير. فالملح الجذريّ الذي يربط، في بدننا ذاته، نار الرّوح بالرّطوبة الجذرية للجسم يمكنه أن يتحلّل[2]. حينها يدخل الموت في مادّة الكائن ذاتها.

(1) انظر الأرض وأحلام يقظة الإرادة *La Terre et les rêveries de la volonté* (الفصل التّاسع).

(2) مثّل الملح في العقلية الخيميائية أنموذجاً لهذا التكثيف الجوهريّ، واعتُبر المادة الجوهرية الأساسية والكريمة، وهو ما يفسّر الدور الكونيّ الأساسيّ الذي يقوم به عند «برنار باليسي» (Bernard Palissy)، ما يجعل منه «الزوج المادّيّ للبنية الهندسية للأشياء» (G. Bachelard, *La Terre et les rêverie de la volonté*, p. 265)، و«الملح هو دائما لبّ اللبّ». (G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1938, p. 120) هل يمكن =

والمرض هو بالأصل موت جزئيٌّ، مادّة مُسبّبة للمرض. فللمرض، على هذا النحو، مثلما يقول بيار جان فابر[1] (Pierre-Jean Fabre) «مؤونته الحقيقية والماديّة» داخل جسمنا المعتلّ.

يدخُل فابر في تفاصيل التقسيمات التي تُعِدّ الموادّ، والتي تُدخُل الاضطرابَ على أكثر الموادّ صلابةً. وتتعارض الكبريتات المضادّة للطبيعة مع الكبريت الحيويّ.

كذلك هي الزرنيخات، ورهوج الغار الحمراء، والرّهوج الصّفر والزرنيخات الحُمر!

وبالمثل، فإنّ كلّ «السّموم الحارّة أو النّارية، سواءً كانت سماويةً، مائيّةً أو أرضيّةً» هي موادّ مسبّبة للحمّى.

وكذلك أيضاً يبدأ «زئبق الموت» عمله المُحلّل ونحن لا نزال على قيد الحياة. إنّه «العدوّ الأساسيّ لملح الحياة، والذي يُعلن عليه حرباً مفتوحةً»، «مفسداً، مُعفِّناً ومحطّماً الصّلابة في كلّ شيءٍ، جاعلاً الأشياء رخوةً وسائلة». إنّ الكائن، وقد أَغْرَقَه هذا الزئبق البارد، يغرق بعمق. «إنّنا نأكل الحمّى مع خضرواتنا المحمّلة بالماء»، كما يقول رامبو (Rimbaud).

= أن يغيب الملح عن الطعام، فالذي يُمنَع لأسباب صحّية من تناول الملح، كأنّما حُرم من الطعام. فالملح هو الحياة، وهو الذي يحافظ على حياة كلّ الأشياء، لا بل إنّ الملح هو ما يمسك روافد البناء وعوارضه من أن تسقط، ويذهب الحديد والفولاذ والذّهب والفضة وكلّ المعادن هباءً منثوراً عند غيابه، لا بل إنّ الأرض بأسرها تصبح غباراً لو أذابت التقلّبات الجوّية مِلْحَها الباطنيّ، إذ تنحلّ الحجارة وتتفتّت وتسقط غباراً وذرّات تذروها الرياح، كما يقول «هنري دو روشاس» (Henry de Rochas) (المرجع السابق، ص 265) (المُترجم).

(1) بيار جان فابر Pierre-Jean Fabre، **موجز أسرار الكيمياء** *Abrégé des secrets chymiques*، باريس، 1936، ص 91.

على هذا النحو تتجلّى طبيعة مضادّةٌ تتصارع ضدَّ الطّبيعة ويكون هذا الصّراع حميميّاً؛ وهو ينمو داخل المواد الأكثر صلابةً.

ولكي نفهم جيّداً طبيعة هذه الطبيعة المضادّة الحميمية لا بدّ أن نستعيد كلّ أحلام الحميمية عند الخيميائيّ. أولاً لا بدّ أن نتذكّر أنّ للمعدن حياةً معدنيّةً، ثمّ نتذكّر أنّ هذه الحياة المعدنية قد دُرسَت، منذ باراسيلس، في أفعالها في الحياة البشريّة. فأصبح الجسم الإنسانيّ جهازَ تجاربَ، فرنَ تقطير، تنّوراً. ففي الوعاء البشريّ يجب أن تُقامَ التجارب الأكثر أهمّية، الأكثر تثميناً. فالخيميائيّ يبحث بالأحرى عن مشروب الذهب لا عن الذهب في شكل سبائك. وهو يشتغل بالأحرى على استعارات الذّهب لا على حقيقة الذّهب. وهو يُعطي بشكلٍ طبيعيٍّ تماماً لأكبر الاستعارات، إلى استعارات الفتوّة، أكبرَ القيم.

فكم يجب على هذه القيم أن تكون هشّة إذن؟ إذا كانت مادّة كيميائية معيّنة تقدّم شهادة على قيمتها العليا باعتبارها علاجاً، فأيّ خيانة ستكون هي عليها قادرةً؟ إذا كان العلاج يفعل بشكل عكسيٍّ، فإنّه يتحمّل المسؤولية كاملةً. ولا نُجرّم الجسد الإنسانيَّ الضّعيف. فقد تسلّل إلى زئبق الجرعة الدوائية زئبق السمّ[1]. ويبدأ إفساد كبريت الحياة ليُصبح كبريت موتٍ، من اللحظة التي يَخون فيها العنصر «المُسخِّنُ» مهمّته، من اللحظة التي يكفّ فيها مشروب الذهب عن تزويد قلبٍ واهنٍ بالشجاعة.

على هذا النحو، تُشارك الحميمية الجسمية للإنسان في تحديد القيم المعدنية.

---

(1) ألفريد جاري Alfred Jarry، تخمينات *Spéculations*، منشورات شاربنتييه Charpentier، 1911، ص 230. «إنّ اللغة تُسجّل بدقّةٍ الحقائق التي أثبتتها التجربة، ولكنها تعمل مع مرور الزمان على إخفائها بعناية فائقة، الأمر الذي يسمح لها بأن تصنع منها أخطاءً مُريحةً، تربط، في «كلمات متجانسة»، قطبَي هذه النقيضة: فنقول «سُمٌّ» (poison) و«جرعة دواء» (potion). فقد نُحِتَت الكلمة الشعبية والرّهيبة عبر حشْدٍ من الأنفس السّاذجة لتسمية العقاقير التي لا تريد الاقتراب منها كلّ يوم...».

ولا يجب أن نندهش إذا ما تجلّت الطبيعة المضادّة للموادّ بشكلٍ إنسانيّ. ففي الإنسان وبالإنسان تتحدّد الطبيعة كطبيعة مضادّة. لقد خلط الكثير من الخيميائيّين المبدأ الماديّ للموت بمبادئ الحياة لحظة الخطيئة الأصليّة. لقد وضعت الخطيئة الأصلية الدّودةَ في التفّاحة، فتعفّنت بفعلها كلّ ثمار العالَم، في حقيقتها وفي استعاراتها. فأصبحَ البدن خطأً في كينونته ذاتها.

البدن بالاصل جحيم ماديّ، ومادّة مقسّمةً وقلقة، مضطربة بلا هوادة بفعل الخصومات. لهذا البدن الجحيميِّ مكانه في الجحيم. في الجحيم، يقول بيار جان فابر (مرجع سابق، ص 94) تجتمع «كل الأمراض» لا باعتبارها عذابات بل باعتبارها موادّا مُعَذَّبَة. فيها يسود «خليطٌ وفوضى من المآسي التي لا يمكن تخيُّلُها». فجحيم المادّة هو بالتحديد خليطٌ من الكبريت المضادّ للطّبيعة، ومن الرّطوبة الغريبة والملح الأكّال. كلّ قوى الحيوانية المعدنية تتصارع داخل هذه المادّة الجحيميّة. مع تَمْدِيَةِ الشرّ هذه، أي تحوُّله إلى مادّة، نرى قوى غريبة للاستعارة الماديّة وهي بصدد الفعل. فالأمر يتعلّق حقّاً بصور مجرّدة–ماديّة، وهي تحوّل إلى الشدّة (intensité) ما نعرضه في الغالب في شكل ضخامة وامتداد (immensité). تستهدف مركزَ الشّرور وتركّز الآلام. لقد قُدَّ الجحيم المصوّر، الجحيم بمجموعة صوره، الجحيم بوحوشه، للتأثير في الخيال العامّيّ. يعتقد الخيميائيّ، في تأملاّته وفي أعماله، أنّه قد نجح في عزل مادّة البشاعة. ولكن الخيميائيّ الحقيقيّ هو روحٌ عظيمة. إذ يترُك للساحرات مهمّة استخلاص ما هو بشع. وكذلك لا تشتغل السّاحرة إلّا على المملكتين الحيوانية والنّباتية. وهي لا تعرف الحميمية الأكبر للشرّ، تلك المُنبثّة في المعدن الفاسد.

5

ولكنّنا لن نتوقّف أبداً إذا ما أردنا أن ندرس بالتفصيل كلّ صور الشِّقاق الباطنيّ، وكلّ حركيّات القوى التي تتولّد عن انقسام الكائن، وكلّ أحلام الأصالة المتمرّدة التي تجعل الكائن يكفّ على الرغبة في أن يكون ما هو عليه كائن. لا نريد في هذه الملاحظات السريعة غير أن نسجّلَ عمق منظورٍ يعرّف نفسه على أنّه تشاؤمية للمادّة. نُريد أن نبيّن أنّ حلم العدوانية يمكن أن يتّخذ حركيّة هي على درجة من الحميمية، تؤدّي، وبشكل مفارِق، إلى انقسام البسيط، انقسام العنصر. ففي وسط كلّ مادّة، يُثير خيال الغضب الماديّ صورة المادّة–المضادّة. يبدو آنئذٍ أنّ على المادّة أن تصمُدَ ضدّ المادّة العدوانية، داخل كيانها ذاته. فالخيميائيّ الذي يُمدّي (من المادّة) كلّ أحلامه، والذي يُحقّق خيباته وآماله في نفس الوقت، قد كوّن على هذه النحو عناصر مضادّة حقيقية. ولم يعُد مثل هذا الجدل يَكتفي بالتعارضات الأرسطية للكيفيّات -إنّه يُريد جدلاً للقوى مرتبطة بالموادّ. بعبارة أخرى، إنّ الخيال الجدليّ، وهو يواصل الأحلام الأولى، لم يعد يكتفي بتعارضات الماء والنار. إنّه يريد الفتنة الأكثر عمقاً، الفتنة بين المادّة وكيفيّاتها. غالباً ما اعترضتنا في قراءاتنا الخيميائيّة الصور الماديّة لنار باردة، وماء جافٍ، وشمسٍ سوداء. وهي لا تزال تتشكّل، بدرجة متفاوتة في الوضوح، وبدرجة متفاوتة في الماديّة، داخل الأحلام الماديّة للشعراء. فهي تسجّل إرادة في نقض المظاهر أوّلاً، ثمَّ في تأمين هذا النقض مرّة وإلى الأبد، عبر فتنة داخليةٍ وأساسيّة. فالكائن الذي يقتفي مثل أحلام اليقظة هذه، يقتفي أوّلاً سلوك فرادة هي على استعداد لمجابهة كلّ تحدّيات الإدراك المعقول، ثمّ يصبح فريسة تلك الفرادة. وأصالته ليست إلّا سيرورةَ نفي.

إنّ الخيال الذي يبتهج بمثل صور التعارض الجذريّ تلك يُجذّر في ذاته

ازدواجية السّادية والمازوخية. ولا شكّ أنّ هذه الازدواجية معروفة جيّداً لدى المحلّلين النفسيّين. ولكنّهم لا يدرسون منها غير البعد العاطفيّ، غير التفاعلات الاجتماعية. أمّا الخيال فهو يذهب إلى ما هو أبعد؛ إنّه يُمارس الفلسفة، ويُحدّد ماديّة مانويّةً، تُصبح فيها مادّة كلّ شيءٍ موقع صراع حامي الوطيس، موقع اختبار للعدوانية. يتصدّى الخيال **لأونطولوجيا** *ontologie* صراعيّة فيها يتشكّل الكائن في **ضِدّيةٍ للذات** *contre-soi*، جامعاً الجلاّد والضّحيّة، جلاّد ليس له الوقت ليتغذّى من ساديّته، وضحيّة لا نتركها تبتهج بمازوخيّتها. لقد نُفِيَت الراحة إلى الأبد. بل إنّ المادّة ذاتها ليس لها فيها حقّ. نرسّخ الاضطراب الحميميّ. إنّ الكائن الذي يقتفي مثل هذه الصور يعيش حينها حالةً حركيّةً لا تستقيم دون نشوة: إنّه اضطرابٌ خالص. إنّه **قرية نمل خالصة**.

6

يدخل أحد أكبر عوامل الاضطراب الحميميّ حيّز الفعل بمجرّد تخيّل الظلمات. فلو دخلنا بالخيال في هذا الفضاء المظلم المسجون داخل الأشياء، لو عشنا حقّاً سوادها الخفيَّ، لاكتشفنا نوىً من البؤس. لقد تركنا في الفصل السابق صورة السواد الخفيّ للحليب في سكينتها. ولكنّها يمكن أن تكون علامة على اضطراباتٍ عميقةٍ ويجب علينا الآن أن نُشير بإيجازٍ إلى الطابع العدوانيّ لمثل هذه الصور. إذا أمكننا أن نجمع ونصنّف كلّ الصور السّوداء، الصورة السوداء ماديّاً، فإنّنا سنكوّن، حسب اعتقادنا، مادّة أدبية رفيعةً بإمكانها مُضاعفة المادّة المُصوَّرَة للتحليل الرورشاخيّ[1]. لقد تعرّفنا

(1) وضع المحلّل النفسيّ السويسريّ هرمان رورشاخ Hermann Rorschach في 1921 اختباراً تُعرَض فيه على الفرد المعالَج مجموعة رسوم يُطلَب منه أن يعبّر عمّا تثيره لديه من انطباعات تُحلَّل فيما بعد للكشف عن شخصيته. وقد تعرّض الاختبار لانتقادات كثيرة بعد شيوعه لفترة (المُراجِع).

شخصيّاً بعد فوات الأوان على الأعمال الممتازة للودفيغ بنسفاغنر (Ludwig Binswanger) ولرولان كون (Roland Kuhn) حول تحليل الدازاين[1] (Daseinanalyse) والتحليل الرورشاخيّ (analyse rorschachienne). ولكن لا يمكننا أن نستعملهما إلّا في عملٍ آخر. لنكتفِ إذن في نهاية هذا الفصل ببعض الملاحظات التي يمكنها تحديد وجهة أبحاثنا.

من بين اللّوحات العشر لاختبار رورشاخ ترتسم كومةٌ من السّوادات الحميمية غالباً ما تعطي «الصّدمة السوداء» (Dunkelschock)، أي أنّها تُثير انفعالات عميقة. هكذا فإنّ بقعة سوداء واحدةً، معقّدة بشكل عميقٍ، ما إن نحلُم بها في أعماقها، حتّى تكفي لتلقي بنا في وضعِ ظلمات. ولا يندهش من مثل هذه القوّة إلّا علماء النّفس الذين يرفضون مُضاعفة علم نفس الشّكل بعلم نفس خيال المادّة. فالكائن الذي يلاحق الأحلام، وخاصّةً الكائن الذي يُحلّل الأحلام لا يمكنه أن يظلَّ في مُحيط الأشكال. فعند أدنى نداء من الحميمية، يدخُل في مادّة حُلمه، في العنصر الماديّ لاستيهاماته. يقرأ، في اللّطخة السّوداءِ، قوة الأجنّةِ أو الهيجان المضطرب لليرقات. كلّ ظلمة تكون سائلةً، إذن كلّ ظلمة هي ماديّة. على هذا النحو تكون أحلام المادّة اللّيلية. وبالنسبة لحالمٍ حقيقيٍّ بداخلِ الموادّ، فإنّ زاوية من الظلّ يُمكنها أن تثير دائماً رُهابَ الليلِ الفسيح.

غالباً، ونحن نُتابع في الكتُب عَمَلَنَا المتوحّدَ، ما حَسَدْنا الأطبّاءَ النفسيّين الذين تهبهم الحياة كلّ يوم «حالاتٍ» جديدة، و«مرضى» يأتون إليهم بنفسيّة ممتلئة. أمّا بالنسبة إلينا، فإنّ «الحالات» هي صور صغيرة للغاية نعثُر عليها في ركنِ صفحةٍ من الصّفحات، في عزلةِ جملةٍ غير متوقّعة خارج سياقات

(1) الدّازاين *Dasein*: مفردة لها مكانة محوريّة في فكر هايدغر Heidegger، مكوّنة من Da (هنا) وSein (فعل كان يكون)، أي الوجود–هنا أو الوجود الحاضر، وجود الإنسان بالذّات بما هو انفتاح وحضور إزاء الوجود وتزمُّن أو انخراط في الزمن (المُراجِع).

توصيفات الواقع. ومع ذلك، وعلى الرّغم من نُدرَة نجاحات طريقتنا، فإنّ لها مزيّة، هي كونها تضعُنا أمام المُشكل الوحيد للعبارة. لديْنا إذن الطّريقة لممارسة علم نفس الذّات التي تتكلّم، بل لدينا ما هو أفضل من ذلك، علم نفس الذّات التي **تتخيّل عبارَتها**، الذات التي تصبّ مسؤوليتها داخل شعرية تعبيرها ذاته. وإذا كان بالإمكان متابعة جهودنا، فستكون لنا الإمكانية لنفحص عالَم العبارة باعتباره عالماً مستقلّاً. وسنكتشف أنّ عالم العبارة هذا يشكّل أحياناً وسيلة للتحرّر بالنّظر إلى العوالم الثلاثة التي يتصوّرها التحليل «الدازاينيّ»: Umwelt، Mitwelt، Eigenwelt: العالم المحيط والعالم الإنسانيّ المشترك والعالم الشخصيّ. هناك على الأقل، ثلاثة عوالم للعبارة، ثلاثة أنواع من الشّعر يمكنها أن تجد هنا حظوتها. فعلى سبيل المثال، وبالنّظر إلى الشعر الكونيّ، يمكننا أن نرى كيف يكون هذا الشعر تحرّراً للعالم الحقيقيّ، تحرّراً للعالم الذي يُحيط بنا (Umwelt)، الذي يُطوّقنا، ويقمعنا. وفي كلّ مرّة استطعنا فيها أن نرتفع بالصور إلى المستوى الكونيّ، اكتشفنا أنّ مثل هذه الصّور تُعطينا وعياً سعيداً، وعياً خلاّقاً. فإنْ قُمنا بمقارنة أعمال لودفيغ بنسفاغنر بأعمال مورينو (Moreno)، فلربّما كان بإمكاننا صياغة الخُطاطة التالية. **فالعالم الشخصيّ**، عالم الاستيهامات الشخصية يمكننا أن نربطه بالدراما النفسيّة (psychodrame)، ويمكننا أن نربط **العالم الإنسانيّ المشترك** بالدراما الاجتماعية (sociodrame). لا بدّ إذن من إعداد **العالم المحيط**، العالم المُسمّى واقعيّاً، العالم المؤكّد إدراكه، بالاستناد إلى مبادئ الخيال الماديّ. عندها سيكون في إمكاننا أن نؤسّس جهازاً نفسيّاً مخصوصاً يُمكننا أن نسمّيه فعلاً جهاز الدراما الكونيّة (l'instance du cosmodrame). عندها يقوم الإنسان الحالم بإعداد العالَم، وبممارسة الإغرابية في غرفته، ويضطلع بمهمّة البطل داخل معارك المادّة، ويُدخل في الصراعات سواداتٍ حميميّةً، وينحاز إلى جهة ما في تنافس الصبغات. ولسوف ينتصر في تفاصيل الصور على كلّ «صدمة سوداء».

ولكن لا بدّ من كتاب كامل للتعبير عن هذه المعاركِ للحميميّة الخصيم. لكنّنا في الفصل اللّاحق سنكتفي بفحص المعركة الدّائرة بين نَعْتَين. وسنرى أنّ هذه الجدليّة البسيطة تعطي الكائنَ المُتَخيَّلَ تقوية فريدة للطّاقة.

الفصل الثالث

تخيّل الكيف

التحليل الإيقاعيّ وتقوية الطّاقة

«عندما نكتُب نعرّض أنفسنا مباشرةً للشّطط».

(هنري ميشو، **حرّية الفعل**، ص 41).

(Henri Michaux, *Liberté d'action*, p. 41).

1

تنطلق كلّ عمليات الوصف النفسيّ التي تتعلّق بالخيال من مسلّمة مفادُها أنّ الصور تعيد، بشكل متفاوت في الأمانة، إنتاج الإحساسات، وعندما تكتشف حاسّةٌ معيّنةٌ في مادّة من الموادّ كيفاً حسّيّاً، ذوقاً، رائحةً، جرسيّةً، لوناً، تألّقاً، استدارةً، فإنّنا لا ندرك أبداً كيف يُمكن للخيال أن يتجاوز هذا الدّرسَ الأوّليّ. لذلك، على الخيال أن يكتفي، في مملكة الكيفيّات qualités، بالشّروح. وبسبب هذه المُسلّمة المؤكّدة، انتهيْنا إلى إعطاء **معرفة الكيف** دوراً حاسماً ودائماً. وفي الواقع، إن كلّ مشكلٍ تطرحه كيفيّات الموادّ المتنوّعة يُعالج دائماً من قبَل الميتافيزيقيّين، ومن قبَلَ علماء النفس أيضاً، في مستوى فعل المعرفة. وحتّى عندما تتراءى الموضوعات الوجودية، فإنّ الكيف يحتفظ بوجوده كشيء **معروف**، كشيء **معيش**، كشيء **مُدرَك**. فالكيف هو ما نعرفه من مادّة معيّنة. عبثاً نضيف لهذه المعرفة كلّ مزايا الحميميّة، وكلَّ حيويّة الآنية، إذ نُريد دائماً، من **الكيف**، وهو يكشف عن كائنٍ ما، أن يعمل على التعريف

به. ومن تجربتنا التي لا تستغرق أكثر من دقيقة واحدة نكون فخورين وكأنّنا فخورون بمعرفة راسخة. فنجعل منها قاعدة للتعرّفات الأكثر يقيناً. هكذا أُعطِيَ لنا الذوق وذكرياتُه حتّى نتمكّن من التعرّف على أطعمتنا. وإنّنا لنندهش، مثل بروست (Proust)، من الإخلاص الرّائع لأبسط الذكريات المرتبطة على هذا النحو، في العمق، بالمادّة.

إنْ وجّهنا الآن إلى إحساساتنا، ونحن في فرحة تذوّق ثمار العام الجديد، ثناءً وافراً، وتخيّلنا عالماً بأسره لامتداح واحدٍ من خيراته، فإنّنا نعطي الانطباع بأنّنا نفارق فرحة الإحساس من أجلَ فرحة الكلام. عندها يبدو أنّ خيال الكيفيّات يتموضع على الفور على هامش الواقع. إنّ لدينا مُتعاً وإنّنا لنجعل منها أغنيات. عندها لن تبدو النشوة الغنائية إلّا كمحاكاة ساخرة للنشوة الديونيسوسيّة[1].

ومع ذلك، يبدو لنا أنّ هذه الاعتراضات المعقولة جدّاً، والكلاسيكيّة جدّاً تتجاهل معنى انخراطنا المُحتَدِمِ في الموادّ التي نحبّها ووظيفته. وباختصارٍ، يجب على الخيال، الإيجابيّ والأوّليِّ تماماً، حسبَ رأينا، أن يُدافعَ بشأن موضوع الكيفيّات عن وجودية أوهامه، وعن واقعيّة صوره، وجدّة تغيّراته ذاتها. على هذا النحو، وبالتّطابق مع أطروحاتنا العامّة، يجب علينا أن نطرحَ مُشكل القيمة الخيالية للكيف. وبعبارة أخرى، يُمثّل لنا الكيف مناسبة لتثمينات هي على درجة من الضّخامة بحيث لا تتأخّر القيمة العاطفية للكيف لتقوم مقام معرفة الكيف. إنّ الطّريقة التي نُحبّ بها مادّة من الموادّ، وبها نمتدح كيْفَها تكشف عن قدرة كياننا برمّته على ردّ الفعل. فالكيف المُتَخَيّل يكشفنا نحن أنفسنا كذاتٍ مؤهّلَة. ثمّ إنّ ما يُبرهن على أنّ حقل الخيال يُغطّي كلّ شيءٍ، هو كونه يتجاوز بكثيرٍ حقل الكيفيّات المُدرَكَةِ حسّيّاً، وذلك أنّ قدرة الذات

(1) نسبة إلى ديونيسوس Dionysos، إله الخمر والنشوة في الميثولوجيا اليونانيّة، يقابله باخوس Bacchus عند اللاتين (المُراجِع).

على ردّ الفعل تتجلّى من خلال المظاهر الأكثر تعارضاً من النّاحية الجدليّة: الحيويّة المفرطة أو التركيز -الإنسان المضياف أو الإنسان المعتكف حول لذّته الحسّية.

هكذا، وعند تناوُلنا لمشكل **القيمة الذّاتية** لصور الكيف، علينا أن نقتنع بأنّ مشكلَ **دلالتها** لم يعد المشكل الأوّل. إنّ **قيمة الكيف** موجودة فينا على نحوٍ عموديٍّ؛ وبالعكس من ذلك تكون **دلالة** الكيف في سياق الإحساسات الموضوعية -على نحوٍ أفقيّ.

بإمكاننا إذن أن نصوغ ثورة كوبرنيكية للخيال[1]، وذلك بأن نقتصر بعنايةٍ على المشكل النفسيّ للكيفيّات المُتَخَيَّلَة: فعوضَ أن نبحث عن الكيف في كلّية الشيء، باعتباره العلامة العميقة للمادّة، علينا أن نبحث عنه **في الانتماء الكلّيّ للذّات التي تنخرط بعمقٍ في ما تتخيّلُه.**

لقد علّمتنا التوافقات البودليرية كيف نقوم بتجميع الكيفيّات المتطابقة مع كلّ الحواسّ. ولكنّها تتطوّر في مستوى الدلالات، وضمن جوٍّ من الرّموز.

(1) من المعلوم أنّ الثّورة الكوبرنيكية التي أحدثها نكيولاي كوبرنيك، في علم الفلك، في القرن السّادس عشر، والتي تمّ بمقتضاها إبدال نظرية مركزية الأرض بنظرية مركزية الشّمس، كان لها الأثر العميق على رؤية الإنسان للعالم ولمنزلته فيه. أمّا عن الثّورة الكوبرنيكية للخيال، والتي هي من استتباعات الثّورة الكوبرنيكية في علم الفلك، فقد بدأ باشلار منذ كتابه «الماء والأحلام»، في وضع أُسُسِها الأولى، وبإمكاننا أن نلخّص هذه الأسس كما يلي: أوّلاً: القطع مع تصوّرات الفلسفة الكلاسيكيّة وعلم النّفس الكلاسيكيّ اللّذين يرهنان مصير الخيال بالإدراك الحسّي حيناً وبالذّاكرة حيناً آخر. ثانياً: جرت العادة أن يتمّ الرّبط بين لفظ الصّورة (Image) ولفظ الخيال (imagination)، في حين يريد باشلار فكّ هذا الارتباط من أجل ارتباط أكثر دقة، يتمثّل في وصل الخيال بالمخيال (Imaginaire): «إنّ اللّفظ الأساسيّ الذي يوافق الخيال، ليس لفظ الصورة، بل لفظ المخيال». (G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 7) وهو ما يفيد بالمعنى الحرفيّ للكلمة نظرة جديدة للعالم ووظيفة خاصّة بشكل بارز للاكتشاف العلميّ وللإبداع الفنّيّ على حدّ سواء. (المُترجم).

يجب على مذهبٍ في الكيفيّات المتخيَّلَةِ ألّا يكتفي بإتمام التركيبة البودليرية بأن يُضيف إليها أنماط الوعي العضوية (consciences organiques) الأكثر عُمقاً، والأكثر خفاءً، بل يجب عليه أيضاً أن يدعم مذهباً حسّياً ثريّاً، جريئاً، منتشياً بعدم الدقّة. فدون هذه الأوعية العضوية وهذه الحماقات الحسّية، تكاد التوافقات أن تكون أفكاراً ماضويّةً، تترك الذات في هيئة التأمّل، وهي هيئة تحرمها من قيم الانتماء.

عندما تُكمّل سعادة التخيّل سعادةَ الإحساس، يُرشّح الكيف نفسه باعتباره تراكُماً للقيم. ففي مملكة الخيال، في غياب التعدّد ليس هناك قيمة. يجب على الصورة المُثلى أن تُغوينا من كلّ حواسنا ويجب أن تدعونا إلى عالم ما بعد الحسّ المنخرط بأكثر الأشكال وضوحاً. هذا هو سرّ التوافقات التي تدعونا إلى الحياة المتعدّدة، إلى الحياة الاستعارية. لم تعد الإحساسات غير الأسباب المُناسباتيّة للصور المعزولة. أمّا السبب الحقيقيّ لسيلان الصور، فإنّما هو حقّاً السبب المتخيّل؛ ولكيْ نستعمل ثنائية الوظائف التي أثرناها في الكتب السّابقة، سنقول عن طيب خاطرٍ إنّ وظيفة اللّاواقع هي الوظيفة التي تقوّي حقّاً الحياة النفسيّة، في حين أنّ وظيفة الواقع هي وظيفة ركودٍ، وظيفة كبحٍ، وظيفة تختزل الصور بحيث تُعطيها مجرّد قيمة علامة. نرى إذن جيّداً أنّه إلى جانب المعطيات المباشرة للإحساس لا بدّ من أن نأخذ بعين الاعتبار الإسهامات المباشرة للخيال.

جاذبيّة اللّاواقع، أين يمكن أن نتابعها بأفضل ما يكون في غير الحسّيّة المحكيّة، الحسّيّة المتَدَحة، الحسّيّة الأدبية؟

فبالنسبة لوعيٍ يُعبّر عن مكنوناته، يكون الخير الأول صورةً، ولهذه الصورة قيمها الكبرى في عبارتها ذاتها. وعيٌ يُعبّر عن مكنوناته! وهل هناك أشكالٌ أخرى من الوعي؟

2

إنّ جدلاً للقيم يُحرّك خيال الكيفيّات. فأن نتخيّل كيْفاً من الكيفيّات هو أن نعطيه قيمة تتجاوز القيمة الحسّية، القيمة الحقيقية أو تتعارض معها. فنحن نبرهن على أنّنا نتخيّل عندما نجعل الإحساس أكثر صفاءً، وننتصر على الفظاظة الحسّية (الألوان أو الرّوائح) لنمتدح الفويرقات ومختلف النكهات. نبحث عن الآخر في قلب الهوَ هوَ (le même).

ربّما تصبح هذه الفلسفة أكثر وضوحاً إن نحن طرحنا مشكل تخيّل الكيفيّات انطلاقاً من زاوية نظر الخيال الأدبيّ. سنتحصّل بسهولة على أمثلة تُثار فيها حاسّة معيّنة من قِبَل حاسّة أخرى. أحياناً يُجعَل اسمٌ من الأسماء حسّاساً بفضل نعتَين متعارضَين. وبالفعل، فيمَ يمكن أن يصلُحَ، في مملكة الخيال، الاسم الحائز على نعتٍ وحيد؟ ألا يحصل عندها استغراق النّعتِ فوراً داخل الاسم؛ وكيف يستطيع النعت مقاومة هذا الاستغراق؟ وهل يفعل النعت الوحيد شيئاً آخر غير التأكيد على الاسم؟ فالقول إنّ القرنفُل أحمر ليس إلّا تحديداً للقرنقل الأحمر. وإنّ لغة ثريّة لَتقول هذا بكلمة واحدة. فأمام قرنقل أحمر، لا بدّ إذن من شيء أكثر من كلمة «قرنفل» ومن كلمة «أحمر» مجتمعتَين للتعبير عن حمْحَمةِ رائحته الحمراء. فمن سيقول لنا هذه الوحشيّة؟ من سيُحرّك، أمام هذه الوردة الجريئة، ساديّة خيالنا ومازوخيّته؟ رائحة القرنفل الأحمر، رائحة القرنفل، التي لا تسمح بأن نتجاهلها، حتّى بالبصر، ها هي رائحة قادرة على إثارة ردّ فعل مباشر: يجب أن نصمت عنها أو نحبّها.

كم من مرّة حاول الأديب تقريبَ حَدَّي التناقض البعيد إلى الدّرجة التي بها جعل منهما امتياز النّعوتِ التي تأتي لتناقض بعضها البعض حول نفس الاسم! فعلى سبيل المثال، في كتاب نجح في تحريك كلّ الشخصيّات

من خلال أكثر أنواع التناقض النفسيّ دقّة، حيث تجعل الأحداث والكلمات ذاتها، كما سنرى، هذا التناقض يتصادى، سمعَ مارسيل أرلان (إيتيان، ص 52) (Marcel Arland, *Etienne*) شابّة تُغنّي «بصوتٍ رخيم أغنية عاطفية «نصف» ساذجة و«نصف» فاحشة، بذوق الريفيّات العجائز». لا بدّ من كفاءة نفسيّة حقيقية للحفاظ على توازن النعتَين اللّذين يقدّمهما الكاتب هنا جنباً إلى جنب، نقول الحفاظ على توازنهما في معنيَيْهما النّصفيّين. يوشك التحليل النفسيّ، بشأن فويرقات لطيفة للغاية ومعبّأة للغاية، أن يكون مفرطاً في الدّوغمائيّة. فهو يتسّرّع في شجبِ سذاجة كاذبة؛ وعند أدنى إيحاءٍ «شبْه فاحش»، يعتقد أنّ من حقّه أن يكشف عن كامل المسكوت عنه. ولكنّ الكاتب لم يكن يريد هذا؛ فقد أكّد على احتياطيٍّ من البراءة، وعلى جذرٍ لا يزال قويّاً لسذاجة نَضِرَة. علينا أن نقتفي أثره وأن نحقّق توازن صوره، علينا أن نستمع للشابّة وهي تغني أغنية عتيقة بصوت رخيم. عندها ستكون لنا الفرصة لنعيش تحليلاً إيقاعيّاً يعرف كيف يستعيد إغراءَين متناقضين في وضعٍ يُعبّر فيه الكائن الملتبس عن نفسه ككائن ملتبسٍ، ككائن ذي عبارة مضاعفة.

ولكن ليس بإمكاننا أن نتوسّع في فحص الكيفيّات الأخلاقية، التي يمكنها أن تعطينا بكلّ يُسرٍ أمثلة عن العبارة المضاعفة. وستستفيد برهنتنا من كونها ستكون مشدّدة حولَ الكيفيّات الماديّة، في الخيال الذي أمكن تقويته للكيفيّتَين المتناقضتَين المرتبطتَين بنفس المادّة، وبنفس الإحساس.

فعلى سبيل المثال، يُبيّن لنا أوجين سو في النّهَم، (Eugène Sue, *La Gourmandise*)، كاهناً بصدد أكل «بيضِ دجاجٍ حبشيٍّ مقليٍّ في سَمْن السّمّان مرشوش بعصير جراد البحر». فالآكل السعيد يشرب «نبيذاً جافّاً ومخمليّاً في نفس الوقت» (طبعة 1864، ص 232). لا شكّ أنّ هذا النبيذ

يمكنه أن ينكشف جافّاً في هجومه المحسوس ثمّ مخملياً عند التفكّر. ولكنّ صاحب الذوق المُرهفِ يُصرّ على أن يقول بشأن هذا النبيذ: «هذا النبيذ! كم هو ذائبٌ!» لنرَ على كلّ حال انطلاقاً من هذا المثال الطّابع المحقّق للاستعارات؛ فتحت الإصبع، تتضارب الأشياء الجافّة والأشياء النّاعمة بلا هوادة. فالمخمل الخشن سيكذّب قِيَمه التجارية. ولكن عندما تُنقَل النّعوت من حاسّة اللّمس الفقيرة إلى ثراءات الذّوق، ها هي النّعوت وقد أصبحت لمساتٍ أكثر رقّة. إنّ للنبيذ «المكتوب» ضروب رهافةٍ عجيبة. وسنعطي على ذلك أمثلة أخرى ستكون، في ما نعتقد، أكثر قدرة على البرهنة كلّما ابتعدت أكثر عن المنطقة الحسّية. فالتناقضات التي تكون غير مقبولة في حالتها الحسّية الأولى تُصبح حيّةً في نقلتها إلى حاسّة أخرى. على هذا النحو، يتكلّم هنري دو رينييه في صولجان اليشب (Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*) عن الطّحالب البحريّة «الدّبقة والنّاعمة» (ص 89). فاللّمس، دون البصر، لا يمكنه أن يجمع هذين النّعتين، ولكنّ البصر هنا يمثّل لمساً ميتافيزيقيّاً.

إنّ كاتباً كبيراً للكيفيّات البصريّة مثل بيار لوتي (Pierre Loti) يعرف كيف ينطلق من تناقضٍ كبيرٍ بين النور والظلّ ويعرف كيف يجعل هذا التناقض أكثر وضوحاً وذلك بإضعاف عبارته. فعلى سبيل المثال، لم يكدْ يُرينا «أنواراً ساطعةً، تصدم ظلالاً كبيرة صلبةً»، حتّى جعل هذا الاصطدام يرنّ «في سلسلة من الأنوار الرّماديّة الخارقَةِ والبنيّة الحمراء». فتزويد اللّون الرّماديّ بالاحتدام القاطع، وإيقاظ القارئ التّائه في رتابةِ قراءته، ذاك هو الحذق في فنّ الكتابة. فالألوان الرّماديّة الخارقة للوتي هي الألوان الرّماديّة الوحيدة العنيفة حقّاً التي التقيتها في قراءاتي (أزهار السأم. «سُلَيْمى»، ص 318 (*Fleurs d'Ennui*. «Suleima»).

ها هو الآن مثالٌ آخر أمكن فيه إعداد الصوت بطريقة جدليّة بفضل

التأويلات الخياليّة. عندما يستمع غي دو موباسان (Guy de Maupassant) للنهر الذي يجري لامرئيّاً تحت أشجار الصّفصاف، يسمع «صخباً كبيراً غاضباً وهادئاً» (روك الصبيّة، ص4) (*La Petite Roque*). الماء يهدِر. هل هذا لومٌ أم صوتٌ؟ وهذه الطّراوة في الخرير هل هي حسنة حقّاً؟ هل هو صوتٌ ريفيٌّ؟ إنّما على الطريق المنحدر الذي يمتدّ على طول النهر حصلت المأساة التي يصفها الكاتب. إنّ لكلّ كائنات العالَم، ولكلّ أصوات المشهد الطّبيعيّ في حكاية حُبكت بعناية، للإنسان الذي يتخيّل، جزءاً أليفاً (*pars familiaris*) وجزءاً عدوانيّاً (*pars hostilis*) مثل أكباد الضحايَا التي لاحظها الكهّان. إنّ النهر المُسالم يقول في ذلك اليومِ قلق الجريمة. عندها بإمكانِ ممارِسِ القراءة البطيئةَ أن يحلُمَ في تفاصيل الجمل ذاتها. وهنا أيضاً، بين الطّراوة الهادِرةِ والغضب العطُوف، بإمكانه أن يُحلّل إيقاعيّاً الانطباعات التي تعيقها مجموعة الرّموز المتكاملة. فعالم النفس الحقيقيّ سيجد في القلب البشريّ وحْدةً للأضداد العاطفية التي تقوم بتحويل التناقضات القبيحة. لا يكفي أن نقول إنّ الكائن العاشقَ يتحرّك في الحبّ وفي الكره في نفس الوقت، بل لا بدّ أن نعترف بهذا التناقض الوجدانيّ[1] داخل الانطباعات الأكثر كبتاً. على هذا النحو أكثرَ بول غادان في الرّيح السوداء (Paul Gadenne, *Le Vent noir*) من تناقضات الوجدان الدقيقة. في فصل من الفصول، يمكن لأحد أبطاله أن يقول: «أحسّ في ذاتي بكثير من الرقّة ومن العنف في نفس الوقت». تركيبة نادرة من بين كلّ التراكيب، ولكنّ كتاب بول غادان يُبيّن حقيقتها الكاملة.

لا بدّ أن نميّز جيّداً في الأدب بين النعت الذي يكتفي بأن يُحدّد بكلّ دقّةٍ موضوعاً معيّناً والنّعت الذي يُدخل حميمية الذّات. عندما تهب الذّات نفسها كلّيّاً لصورها، فإنّها تُباشر الواقعَ بإرادة كاهنٍ عرّاف. تأتي الذات للبحث في

(1) التناقض الوجدانيّ أو الشعوريّ ambivalence: نزعة أو حالة تتمثّل في تضافر شعورَين متناقضَين، الكره والحبّ، أو الفرح والاكتئاب، إزاء شيء بذاته (المُراجِع).

الشيء، في المادّة، في العنصر، عن التحذيرات والنصائح. ولكن لا يمكن لهذه الأصوات أن تكون واضحة. فهي تحتفظ بغموض الوحي. لهذا السّبب تحتاج هذه الأشياء النبوئية الصغيرة لتناقضٍ صغيرٍ في النّعوت لكي تُخاطبنا. في حكاية موضوعة، لأسباب عديدة، تحت تأثير إدغار بو (Edgar Poe)، يستذكر هنري دو رينييه[1] الصوت الذي كانت مَقَاطِعُه بمثابة «اصطدام بلّور شفّافٍ وليليٍّ». شفّافٍ وليليٍّ! أيّ تقويةٍ لميلاخوليا كثيفة الحضور وعذبة! عمقٌ إضافيٌّ، يستحضر فيه الشاعر، الذي يُتابع حلم يقظته، مُحقّقاً الشّفافية والعتمة اللّيليّتين، «عين ماءٍ في غابة من شجر السّرو»، وهو ما لم أره شخصيّاً قطّ في حياتي، وما أرتعد خوفاً من رؤيته...أيْ نعم، أعرف لماذا، في ذلك اليوم، لمْ أتقدّم في قراءتي أكثر...

3

ولكنّ طاقة الصور أو حياتها لا تأتي، ولنكرّر ذلك، من الأشياء. فالخيال هو أوّلاً الذات المُقوّاة. ويبدو أنّ لتقوية الذات هذه حركيّتين مختلفتين حسبَما إذا كانت تقع ضمن نوعٍ من توتّر الكائن برمّته، أو على العكس من ذلك، ضمن نوع من الحرّية المستريحة، المضيافة تماماً، المستعدّة للعب الصور المحلّلة إيقاعيّاً بدقّة عالية. اندفاعٌ وتموّجٌ هما نوعان حركيّان مختلفان أشدّ الاختلاف عندما نعيشهما في سيرهما الحيّ.

لنرَ أوّلاً أمثلةً يُحسّس فيها التوتّر الكائنَ برفعه إلى أقصى درجات الحساسيّة. عندها تظهر التوافقات الحسّيّة لا في القاعدة، بل في القمم النفسيّة لمختلف الحواسّ. يُدرك ذلك من انتظر بكلّ شغفٍ، في الليل الحالك، الكائنَ الذي يُحبّ. عندها تُحاول الأذن المُرهِفة سمعَها أن ترى. فلنُجرّب على أنفسنا

(1) هنري دو رينييه Henri de Régnier، صولجان اليشب، مخطوطٌ عُثر عليه في خزانة *La Canne de Jaspe. Manuscrit trouvé dans une armoire*، ص 252.

وسنرى جدل الأذن المتأمّلة والأذن المُرهِفة سمعَها، فالتوتّر يبحث عمّا هو وراء الصوت، في حين تستمتع الأذن المتأمّلة ببحبوحتها بلطف. لقد عاش توماس هاردي (Thomas Hardy)[1] هذه **التعاليات الحسّيّة** التي يُسجّلها بكلّ وضوح. «لقد كان انتباهه مركّزاً إلى درجة بدت معها أذناه وكأنّهما تقومان بوظيفة الإبصار وبوظيفة السّماع في نفس الوقت. وليس بإمكاننا إلّا أن نُسجّل هذا التوسّع في قدرات الحواسّ في مثل هذه الأوقات. وربّما كان الدكتور كيتّو (Kitto) الأصمّ قد ألفى نفسه تحت سيطرة انفعالات من هذا النوع عندما توصّل، حسب قوله، إثرَ تمرينٍ طويلٍ يجعل جسده حسّاساً لتموّجات الهواء، إلى درجةٍ مكّنته من أن يسمعَ به كما لو كان يسمع بأذنيه». وبالطّبع ليس علينا أن نناقش واقعية مثل هذه الادّعاءات. بل يكفي، لموضوعنا، أن **نتخيّلها**. ويكفي كاتباً كبيراً مثل توماس هاردي أن يستعملها مثلما يستعمل صورة **صالحة**. ومحقّاً يذكّر همبولدت[2] (Humboldt)، بحقٍّ، بهذا المبدأ للوصف الدّقيق المقتبس من العرب: «إنّ أفضل وصفٍ هو ذاك الذي يجعل من الأذن عيناً»[3].

---

(1) توماس هاردي Thomas Hardy، **العودة إلى الوطن الأمّ** *Le Retour au pays natal*، الترجمة، الجزء 2، ص 156.

(2) أ. همبولت A. Humboldt، **الكون الكبير** *Cosmos*، الترجمة، 2، ص 82.

(3) من بين صيَغ هذه المقولة عند العرب، تقرأ في كتاب **«العُمدة» لابن رشيق القيروانيّ، في «باب الوصف»** ما يلي: «وأحسن الوصف ما نُعِتَ به الشيء حتّى يكاد يمثّله عياناً للسامع» (المُراجِع).

وفي السّياق ذاته بإمكاننا أن نستحضر ما يقوله بشّار الأكمه في التّعبير عن قدرة الأذن على العشق قبل العيْن، بما تسمح به حاسة السّمع من تخيّل للمحبوب، وإن لم تره رأي العيْن:

يـا قـوم أذني لبعض الحـيّ عاشقةٌ	**والأذن تعـشـق قبـل الـعين أحيـانا**
قـالـوا بمَـن لا تـرى تـهـذي فقُلت لهم	**الأُذن كالعيْن تُـوتـي القلبَ مَـا كَـانَـا**

(المُترجم).

كذلك يسمع الإنسان الخوّاف الصوت المرعب لكامل جسده المرتعد. وكم هي محدودةٌ الملاحظات الطبّية حول الهلوسات السمعيّة لشخص مثل إدغار بو! إذ غالباً ما يُوحّد التفسير الطبّي الهلوسة ويتجاهل طابعها الجدليّ، وفعلها التجاوزيّ. فالصور البصرية للأذن المُرهِفة سمعَها تحمل الخيال إلى ما وراء الصّمت. فالصور لا تتكوّن حول الظُلَيْلات والهمسات الواقعية، عبر ترجمة الإحساسات. بل لا بدّ أن نحسّ بالصور في فعل التخيّل المرهف سمعَه ذاته. ويجب الحُكم على الأدلّة الحسّيّة التي يُعطيها الكاتب باعتبارها وسائل تعبير، وسائل تنقل للقارئ صوراً أوّليّةً تماماً. هناك طريقة في قراءة انهيار منزل آشر (*La Chute de la maison Usher*) في صفاء خيالها السّمعيّ، وذلك بأن نعيد لكلّ ما يُرَى ارتباطه الأساسيّ بما نسمعه، بما سبق للحالم الكبير أن سمعه. وليس من المبالغة القول إنّه سمع صراع الألوان القاتمة والتلألؤات الباهتة والزّائفة. عندما نقرأ هذه الحكاية التي تفوق في عظمتها عظمة كلّ الحكايات عن مشهد طبيعيٍّ يُحتضر، بكلّ ما فيها من أصداء خيالية، نتلقّى إلهامَ أرقّ القياثر الإنسانية التي حدثَ أن اهتزّت لمرور كلّ موادّ الظلّ المتحرّكة في اللّيل.

آنئذٍ، عندما يكون الخيال أَوْدَعَ فينا أكثر الحساسيات رهافةً، نُدرك أنّ الكيفيّات لم تكن تمثّل لنا حالاتٍ بقدر ما هي صيرورات. فالنّعوت الوصفيّة التي يعيشها الخيال -وكيف يمكن أن تُعاش على نحو مغاير؟- تكون أقرب إلى الأفعال منها إلى الأسماء. فالمفردة أحمر (rouge) هي أقرب للفعل احمرَّ (rougir) منها إلى احمرار (rougeur). فالأحمر الخياليّ يُصبح غامقاً أو باهتاً، حسبَ وزن حُلُميّة الانطباعات الخيالية. فكلّ لونٍ مُتَخَيَّلٍ يُصبح لُوَيْناً هشّاً، زائلاً، مُراوغاً. إنّه يُغوي الحالم الذي يرغب في تثبيته.

ويمسّ هذا الإغواء كلّ الكيفيّات المُتَخَيَّلَة. فالمُحسِّسون الكبار

للخيال من أمثال ريلكه وبو وميري ويب (Mary Webb) وفيرجينيا وولف (Virginia Woolf) يعرفون كيف يجعلون **المُفرط** (*le trop*) وما **لا يكفي** (*pas assez*) مُتَتاخِمَين. وهذا ضروريٌّ، لكي نُحدّد، بالقراءة وحدها، مشاركة القارئ في الانطباعات التي أمكن وصفها. يقول بليك Blake: «وحده يعرف الكفايَةَ مَن عرفَ الإفراط» (**زواج السّماء والجحيم** (*Mariage du Ciel et de l'Enfer*). ويُلحق جِيدْ (Gide) ترجمته بالملاحظة التالية: «حَرْفيّاً: لا تستطيع أن تعرف ما فيه الكفاية إلّا إذا عرفت أوّلاً ما هو أكثر من الكفاية». والأدب المعاصر يفيض بأمثلة على الصور المفرطة. كتب جاك بريفير في **رصيف الضّباب** (Jacques Prévert, *Le Quai des brumes*): «أرسُم الأشياء التي توجد وراء الأشياء. هكذا، فعندما أرى سبّاحاً، أرسُم غريقاً». **فالغريق المُتَخَيَّل يُحدّد تقويةً لطاقة السبّاح الذي يتصارع لا فقط ضدَّ الماء، بل أيضاً ضدَّ الماء الخطير، القاتل. إنّ الصراع الأكبر لا يكون ضدَّ القوى الواقعيّة، بل يكون ضدَّ القوى المُتَخَيّلَة. إنّ الإنسان هو دراما من الرّموز.**

على هذا النحو لا ينخدع الحسّ المشترك، عندما يُردّد، حسبَ الفكرة المبتذلة، أنّ الشعراء الحقيقيّين يجعلوننا «نهتزُّ». ولكن إذا كان لهذه الكلمة من معنى، فلا بدّ بالتحديد أن يُذكّر **المفرط ما لا يكفي** وأن يمتلئ **ما لا يكفي على الفور بالمفرط**. عندها فقط تنكشف كثافة كيفٍ ما داخل إحساس جدّده الخيال. وإنّنا لا نعيش الكيفيّات إلّا إذا عشناها من جديد بكلّ إسهامات الحياة الخيالية. كتب د. هـ. لورنس D. H. Lawrence في واحدة من رسائله (ذكرها دو رول (de Reul)، مرجع سابق، ص 212): «فجأة، أمسكت، في هذا العالَم المليء بالنغمات واللّوينات والانعكاسات بلونٍ، إنّه يهتزّ فوق شبكيّتي، أغمس فيه فرشاتي وأصرخ: ها هو اللّون». نعتقد حقّاً أنّنا بمثل هذه الطريقة لا نرسم «الواقع». بل إنّنا ندخل بيُسرٍ في عالم الصور، أو بالأحرى إنّنا نصبح الذات المقوّاة لفعلِ تخيُّل.

إنّ الصورة، وبفعل حساسيتها، بين ما لا يكفي والمفرط، لا تكون نهائيّةً أبداً، بل إنّها تعيش في ديمومة مرتعشة، في إيقاع. فكلّ قيمة ضوئية هي إيقاعٌ من القيم[1]. وهذه الإيقاعات بطيئة، معطاةٌ بالتحديد لمن يريد أن يعيشها ببطء، مستمتعاً بلذّته.

وهنا بالتحديد يأتي الخيال الأدبيّ بالمعنى الحقيقيّ للكلمة ليلتحق بشكل من الأشكال بكلّ ضروب السعادة التي تأتي بها الصور، داعياً الذات للأفراح الخيالية، للأفراح الخيالية في السرّاء وفي الضرّاء. غالباً ما لاقينا خلال بحوثنا حول العناصر الخياليّة صدى هذه الكلمات العميقة، كلمات هي، حسب عبارة إيف بيكير (Yves Becker)، كلمات قصوى:

«ماء، قمر، عصفور، كلمات قصوى».

(آدم، مجلّة الحياة الفكريّة)

(Adam, *La Vie intellectuelle*, novembre, 1945).

على هذه الكلمات، تهتزّ شجرة اللغة برمّتها. بإمكان مبحث الاشتقاق (الإيتيمولوجيا) أحياناً أن يعارضها، ولكنّ الخيال لا ينخدع بشأنها. فهي جذور خيالية. وهي تُحدّد فينا مُشاركةً خياليّة. لصالحها، نكون على درجة من الانحياز لا تكون معها الخصائص الواقعية ذات شأن كبير.[2]

---

(1) هل نحن في حاجة إلى القول إنّه لا يجب الخلط بين هذا الإيقاع والاهتزازات التي يتكلّم عنها الفيزيائيون؟

(2) اللّغة شجرة وكذلك الخيال أيضاً، والشّجرة التي يتحدّث عنها باشلار هي «الشّجرة الكوسمولوجية»، الشجرة التي تستطيع بفضل صورتها التوحيدية أن تلخّص عالماً بأسره، أن تصنع عالماً، مثلما يقول باشلار في هذا الكتاب ذاته: «والشجرة، حسب رأينا، شيءٌ مُوحّد. وهي بمثابة عمل فنّي... إنّ الخيال شجرة. له المزايا المُوَحّدة التي للشجرة. هو جذر وفرع. يعيش بين الأرض والسماء. يعيش في الأرض وفي الرّيح. والشجرة المُتَخَيَّلَة هي من حيث لا نشعر شجرة كونيّة، الشجرة التي تلخّص عالَماً، تصنع عالَماً». إنّها الشّجرة =

خلاصة القول، تصهر واقعية الخيال الذات والموضوع معاً. وعندها تُأخذ كثافة الكيف باعتبارها تقويةً لطاقة الذات بكاملها.

ولكنّ الصورة الأدبية، التي تنتصر على روح اللّطافة، يمكنها بالمثل أن تُحدّد إيقاعات أكثر خفّةً، إيقاعات لا تكون إلّا خفيفةً، مثل رعدة أوراق هذه الشجرة الحميمية، التي هي فينا، شجرة اللّغة. نلامس حينها السّحر البسيط للصورة التي قيمَ بشرحها، الصورة التي تستفيد من تناضدات الاستعارات، الصورة التي تستمدّ معناها وحياتها داخل الاستعارات.

تلك ستكون الصورة الجميلة التي يجعلنا بفضلها إدموند جالو (Edmond Jaloux) نُحسّ داخلَ خمر معتّقة، خمر «مطهَّرة»، «بالعديد من نكهاتها المتناصدة». بمتابعتنا للكاتب، سنتعرّف على عمودية الخمر بكاملها. أفلا تكون هذه «النكهات المتناضدة»، الأكثر فأكثر هشاشة، في تعارض مع خمرة ستكون لها «خُلْفَة مذاقٍ»؟ إنّها نكهات متناضدة تقول لنا ارتفاعاً ماديّاً قُدَّ من نداء صور، الصور الأكثر رقّة، والأكثر غوْراً. وبالطبع، هذه الصور تكون أدبيّةً: تحتاج إلى التعبير عن نفسها ولا يمكنها أن تكتفي بعبارة واحدة. لو تركناها تتكلّم، لَكان بمُستطاع الاستعارات الأدبية أن تُجنّد اللغة بكاملها. هنا وبشكل رائع، يقوم إدموند جالو بإضفاء الطابع الأبولونيّ على ما هو ديونيسوسيّ. ودون أن يَخسر شيئاً من الأفراح الهذيانيّة يفتح الطريق أمام الأفراح المُتّقدة. وعليه، فمن يتأمّل الخمر، يتعلّم كيف يُعبر عنها. ونفهم لماذا استطاع أوجين سو أن يكتُبَ (النّهَم، ص 231) عن سكّير يتأمّلُ: «وإذا كان هذا يُمكن أن يُقال، فقد كان يستمع لنفسه للحظة وهو يتذوّق نكهة الخمر». عندها ينفتح اللّعب اللّانهائيّ للصور. يبدو أنّ القارئ مدعوٌّ لمواصلة صور

= الهوائية، التي تحدّث عنها باشلار في كتابه «الهواء والأحلام» (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, pp. 333-334) وهي تُحيل إلى الجذر بما هو صورة مادية وحركيّة، والجذر يُحيل بدوره إلى أعماق الكائن الحالم المُتخيّل. (المُترجم).

الكاتب؛ فهو يُحِسّ بذاته في حالة خيالٍ مفتوح، ويتلقّى من الكاتب الإذْنَ التامَّ بالتخيّل. ها هي الصورة في انفتاحها الأكبر[1]: «لقد كانت الخمر (قارورة أليتيكو (aleatico) 1818) معتّقة مثل أسلوب راسين (Racine)، ومثله قُدَّت من العديد من النكهات المتناضدة: خمر حقيقيّة كلاسيكيّة».

في كتاب آخر، تكلّمنا عن صورة، استحضر فيها إدغار بو، وقد عاش عذاباً طويلاً في ليلةٍ ذات سوادٍ كسواد الأبْنُوسِ، نقول استحضر فيها أسلوب ترتوليانوس[2] (Tertullianus) ليُعبّر عن اقتران بؤسه هوَ بالظلمات. إنْ نحن فتّشنا قليلاً، لاكتشفنا أنّ العديد من الاستعارات التي تُعبّر عن كيفٍ حسّيّ يمكن أن توقَّعَ من قبَل اسم أدبيٍّ كبير. ذلك أنّ الكيفيّات الماديّة، المخفيّة بعناية داخل الأشياء، ولكي يمكننا لا فقط التعبير عنها جيّداً، بل امتداحها جيّداً أيضاً، تستدعي السيطرة على اللّغة برمّتها، تستدعي أسلوباً. إنّ المعرفة الشّعرية لشيء معيّن، لطريقة معيّنة، تقتضي أسلوباً بكامله.

ومن جهة أخرى، تُشكّل الصورة الأدبية، عبرَ سِماتٍ متعدّدة، صورة سِجَاليّة. فأن نكتب هو أن نُعْجِبَ بعض النّاس ونثير استياء الكثيرين. والصورة الأدبية تتلقّى أنواع النقد المتناقضة. فمن جهة معيّنة تُتّهم بالابتذال، ومن جهة أخرى بالتصنّع. إذ يُلقى بها في نزاع الذوق والذوق الرديء. والصورة الأدبية، سواء في السّجال، أو حتّى في الحيوية المفرطة، هي جدل على درجة عالية من الحيوية، ما يسمح لها بإضفاء الطابع الجدليّ على الذات التي تعيش كلّ احتداماتها.

---

(1) إدموند جالو Edmond Jaloux، الغراميّات الضائعة *Les Amours perdues*، ص 215.

(2) ترتوليانوس Tertullianus (بين 150 و160 – 220 م.): لاهوتيّ لاتينيّ من أصل بربريّ وثنيّ، تنصّر في نهاية القرن الثاني وصار ألمع لاهوتيّ في قرطاجنّة. (المُراجِع)

الباب الثّاني

الفصل الرابع

مسكن الولادة[1] والمسكن الحُلْميّ

«ائتلف المنزل ولا تألفه».

(رينيه شار، **صفحات إيبنوس**، في **فونتين**،

أكتوبر 1945، ص 635).

(René Char, *Feuillet d'Hypnos,*

in Fontaine, oct. 1945, p. 635.)

«مُغطّىً بالقصب، ومكسوّاً بالقشّ، يكون المنزل شبيهاً باللّيل».

(لوي رونو، **ابتهالات فيدا وأدعيته**، ص 135).

(Louis Renou, *Hymnes et prières du Véda*, p. 135)

1

يمّحي العالم الواقعيّ دفعة واحدة، عندما نهمّ بالعيش في مسكن الذكرى. ماذا تساوي مساكن الشّارع عندما نتذكّر مسكن الولادة، مسكن الحميمية المطلقة، المسكن الذي تعلّمنا فيه معنى الحميمية؟ هذا المسكن بعيدٌ جدّاً، لقد ضاع، لم نعد نسكنه، ونحن، للأسف!، على يقين من أنّنا لن نسكنه أبداً. إنّه إذن أكثر من ذكرى. إنّه مسكن الأحلام، مسكننا الحُلُميّ.

«مساكن كانت تنتصب حولنا، قويّة،

---

(1) أي مسكن مسقط الرأس maison natale (المُراجِع).

ولكن غير حقيقيّة، ولا واحدَ منها
عرَفنا قطّ. ما هو الحقيقيّ في كلّ هذا؟»
(ريلكه، سونيتات لأورفيوس، 8، عن ترجمة أنجلّوز).
(Rilke, *Sonnets à Orphée*, VIII, trad. Angelloz).

نعم، ما هو الأكثر حقيقيّةً: المسكن ذاته الذي ننام فيه، أم المسكن الذي، ونحن نيامٌ فيه، نذهب للحلم بكلّ إخلاص؟ إنّي لا أحلُم في باريس، في هذا المكعّب الهندسيّ، في هذا النّخروب الإسمنتيّ، في هذه الغرفة ذات المصاريع الحديدية المعادية للغاية للمادّة اللّيلية.[1] وعندما تكون لِيَ الأحلام ملائمةً، أذهب هناك، إلى مسكن من مساكن شمبانيا (Champagne)، أو إلى بضعة مساكن تتكثّف فيها أسرار السّعادة.

من بين كلّ أشياء الماضي، ربّما يكون المسكن هو ما نتذكّره بأفضل ما يكون، وذلك، ومثلما يقول بيار سيغيرس (Pierre Seghers)[2]، إلى درجة أنّ مسكن الولادة «يقيم في الصوت»، مع كلّ الأصوات التي صمتت:

«اسم يُعيده لي الصمت والجُدران،
مسكن أذهب إليه وحيداً مُنادياً،

(1) وحده مسكن الطفولة إذا سكنّا فيه آوينَا إليه فعلاً، واحتمينَا به حقّاً، عشنَا فيه الانغلاق على ذواتنا، أصبحنا فيه انغلاقاً، وإذا نِمْنَا فيه حلمنا فيهِ بصدق وإخلاص. لقد كان باشلار غريباً في باريس، غريباً كمن لا مسكن (Foyer) له، كمن لا موقد ولا نار (Foyer) له، ومن فَقَدَ هذا وذاك فقد الدفء والحضن الأموميّين. إنّ الاختلاف بين مسكن الرّيف في الشّمبانيا ومسكن المدينة في باريس، هو اختلاف في درجة الثّراء الحلميّ بين «مسكن الريف المبني حقّاً على الأرض، داخل أرض مسوّرة، داخل عالمه، وبين البناء الذي تصلح بعض صناديقه كمسكن وهو ليس مبنيّاً إلّا على بلاط المدن»، كما كتب باشلار في هذا الكتاب ذاته. (المُترجم)

(2) بيار سيغيرس Pierre Seghers، الميدان العامّ *Le Domaine public*، ص 70.

مسكن غريب يُقيم في صوتي،
وتسكُنه الرّيح».

عندما يتملّكنا الحلم على هذا النحو، يكون لدينا انطباعٌ بأنّنا نسكن صورةً. في دفاتر مالته لوريدس بريغه (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*)، كتب ريلكه (الترجمة، ص 230): «لقد كنّا وكأنّنا داخل صورة». وبصورة أكثر دقّة كان الزمن يسيل من الجهتين، تاركاً هذه الجزيرة من الذكرى ثابتةً: «لقد انتباني إحساسٌ بأنّ الزمن قد أصبح فجأة خارج الغرفة». فالحُلُميّة المرسَّخة على هذا النحو تُموضع الحالمَ بشكل من الأشكال. في صفحة أخرى من الدّفاتر، عبّر ريلكه عن تداخل الحلم والذكرى، فهو الذي هامَ على وجهه طويلاً، وهو من عرف الحياة في الغُرف المجهولة، في القصور، في القلاع، في المساكن الخشبية الرّوسية، يعيش على هذا النحو «داخل صورة»: «لمْ أرَ من بعد ثانيةً هذا المسكن الغريب... فمثلما أعثر عليه في ذاكرتي ذات التركيبة الطفولية، هو ليس بنايةً؛ فلقد كان ذائباً كلّه ومنتشراً فيَّ؛ هنا غرفة، وهناك غرفة أخرى، وهنا جزء من رواقٍ لا يصل بين هاتَين الغرفتَين، ولكنّه مع ذلك ظلّ محفوظاً فيَّ، كمثْلِ شذرة. على هذا النحو كان كلّ شيء منتشراً فيَّ، الغرف، السّلالم التي تنزل ببطء احتفاليٍّ للغاية، وسلالم أخرى، أقفاصٌ ضيّقةٌ تصعد لولبيّاً، في الظلام، نتقدّم فيها مثلما يتقدّم الدم في الأوردة» (ص 33).

«كالدّم في الأوردة»! عندما ندرس بصورة خاصة حركيّة الأروقة ومتاهات الخيال الحركيّ، ستكون لنا الفرصة لنستذكر هذه الملاحظة. فهي تشهد هنا على تنافذِ حلم اليقظة والذكريات. الصورة كامنة فينا، «ذائبةٌ» في ذواتنا، «منتشرة» في ذواتنا، تثير أحلام يقظة مختلفة جدّاً حسبَما إذا كانت تلاحق أروقة متاهيّة أو غرفاً «تؤطّر» أشباحاً أو سلالم تفرض علينا هبوطات مهيبة، متكبّرة، نذهب فيها للبحث في الأسفل على بعض الألفة. كلّ هذا العالَم

يتحرّك على حدود الموضوعات المجرّدة والصور الصّامدة، في هذه المنطقة التي تتّخذ فيها الاستعارات دم الحياة ثمّ تمّحي في لمف الذكريات.

عندها يبدو الحالم مستعدّاً لأبعد أشكال المماهاة. يعيش منغلقاً على ذاته، فيصبح انغلاقاً، زاوية مظلمة. أبياتٌ لريلكه تقول هذه الأسرار:

«فجأةً انتصبت غرفة، بفانوسها، أمامي، وكانت تكاد تكون محسوسة فيّ... كنت صرت زاويةً فيها، ولكنّ المصاريع أحسّت بي، فانغلقت دوني. انتظرتُ. فبكى طفل. كنت أعرف في الجوار وداخل هذه المساكن أيّ سلطة كانت للأمّهات، ولكنّي كنت أعرف أيضاً على أيّ أراضٍ فَقدت المساعدة مرّةً وإلى الأبد ينبجس كلّ بكاء». (ترجمة أرمان روبان Armand Robin في كتابه حياتي دوني أنا (*Ma vie sans moi*).

إنّنا نراه رأي العين، فعندما نعرف كيف نعطي لكلّ الأشياء وزنها الصحيح من الأحلام، فأنْ نسكن حُلُمياً هو أكثر من أن نسكن عبر الذكرى. إنّ المسكن الحُلُميّ هو مبحثٌ أكثر عمقاً من مسكن الولادة. وهو يتوافق مع حاجة تأتي من بعيد جدّاً. فإذا كان مسكن الولادة يضع فينا مثل هذه الأسس، فلأنّه يستجيب لإلهامات لاواعيةٍ أكثر عمقاً -أكثر حميمية- من مجرّد الانهمام بالحماية، ومن الدّفء الأوّل المصون، ومن النور الأول المَحْميّ. إنّ مسكن الذكرى، مسكن الولادة مبنيٌّ فوق قبو المسكن الحُلُميّ. في القبو يكون الجذر، التعلّق، العمق، غطسة الأحلام. إنّنا «نتوه» فيه. وهو يتمتّع بلامتناه. نحلم فيه مثلما نحلم برغبة، مثلما نحلم بصورة نعثر عليها أحياناً في الكتب. فعوضَ أن نحلم بما كان، نحلم بما كان يجب أن يكون، بما كان يجب أن يُرسّخ أحلام يقظتنا الحميمية مرّة وإلى الأبد. على هذا النحو حلمَ كافكا (Kafka) «بمسكن صغير... أمام حقل الكرم تماماً، على حافة الطريق... في أعمق أعماق الوادي». لهذا المسكن «بابٌ صغيرٌ، لا يمكن بالتأكيد أن ندخل

منه إلّا زحفاً، وعلى جانبه نافذتان. الكلّ متناظر، وكأنّه قد خرج من كتيّب. ولكنّ الباب قُدَّ من خشبٍ ثقيل...».[1]

«وكأنّه خرج من كُتيّبٍ»! الميدان الواسع لكتب الأحلام المفسّرة! ولماذا كان خشب الباب ثقيلاً إلى هذه الدرجة؟ أيّ طريق خفيٍّ يمنعه عنّا الباب؟

يقول هنري دو رينييه ببساطة، وهو الذي يريد أن يحيط بهالة سريّة مسكناً فسيحاً: «وحده بابٌ منخفضٌ يسمح بالمرور للدّاخل» (صولجان اليشب *La Canne de jaspe*، ص 50). ثمّ يُصوّر الكاتب بلذّةٍ طقس الدّخول: منذ البهو «يتلقّى كلّ واحد قنديلاً مشتعلاً. ودون أن يصطحب الزائرَ أحدٌ، يتوجّه نحو شقّة الأميرة. وتتعقّد المسافة الطّويلة، بتشابكٍ للسلالم والأروقة...». (ص 52) وتتواصل الحكاية برمّتها، مستغلّة صورة كلاسيكيّةً للمتاهة سندرسها في فصل لاحق... من جهة أخرى، إذا ما بدأنا قراءتنا قبل هذا الموضع، فسندرك بسهولة كبيرة أنّ قاعة فطور الأميرة هي كهفٌ قيمَ بتحويره. إنّها «قاعة مستديرة مضاءة، من خلال الجدران المرصّعة بالنوافذ، بنور مُشعٍّ» (ص 59). وفي الصّفحة التالية، نرى الأميرة، هذه «الإيلوسيس الكاشفة»، في «كهف وحدتها وأسرارها». نسجّل هنا تداخلات المسكن الحُلُميّ والكهف والمتاهة لنُعِدَّ أطروحتنا حول تشاكل صور الرّاحة. نرى جيّداً أنّ هناك جذراً حُلُميّاً وحيداً في أصل كلّ هذه الصور.

من منّا، وهو يسير الهوينى في الرّيف، لم تتملّكه الرغبة المفاجئة في السّكن في «المسكن ذي المصاريع الخُضرِ»؟ لماذ كانت صفحة روسو Rousseau مشهورة جدّاً، حقيقية جدّاً من النّاحية النفسيّة؟ إنّ حلم يقظتنا يريد مسكن خُلْوَتِهِ ويُريده فقيراً وهادئاً، ومعزولاً داخل الوادي الصغير. يتبنّى حلم اليقظة القاطِن هذا كلّ ما يهبه له الواقع، ولكنّه على الفور يُكيّف المسكن

(1) رسالة لكافكا استشهد بها ماكس برود Max Brod، فرانتس كافكا *Franz Kafka*، ص 71.

الحقيقيّ الصغير ليلائم حلماً قديماً. هذا الحلم الأساسيّ هو ما نسمّيه المسكن الحُلُميّ. وغالباً ما عاشه هنري دافيد ثورو (Henri David Thoreau). إذ كتب في والدن (*Walden*) (الترجمة، ص 75): «لقد تعوّدنا في مرحلة معيّنة من حياتنا على النّظر إلى كلّ مكان على أنّه الموقع الممكن لمسكن. على هذا النحو نقّبتُ في كلّ أنحاء الرّيف على امتدادِ اثني عشر ميلاً على الدّائر... اشتريتُ، في الخيال، كلّ الضّياع تباعاً... كلّ مكان كنت أجلس فيه كان هو الذي أستطيع أن أعيش فيه، وتبعاً لذلك كان المشهد يشعّ منّي. ماذا يكون المسكن غير كونه إقامة ومستقرّاً؟ لقد اكتشفت العديد من المواقع من أجل مسكن واحد. نعم، أستطيع أن أعيش هنا، مثلما كنت أحدّث نفسي؛ وهنا عشت، لساعة من الزّمن، لمدّة صيفٍ، لشتاءٍ، وأدركت كيف يمكنني أن أفرّط في السنوات في انسيابها، وكيف يمكنني أن أتغلّب على الشتاء؛ وأرى الربيع وهو قادم. إنّ سكّان هذه المنطقة في المستقبل، وحيثما كان بإمكانهم أن يضعوا مسكنهم، يمكنهم أن يكونوا واثقين أنّ هناك من سبقهم. إنّ أصيلاً واحدٍ يكفي لتخطيط الأرض في شكل بستانٍ، فسحة للغابة والرّعي، كمن يُقرّر أيّ السنديانات أو السّروات الجميلة يجب تركها واقفة أمام الباب، ومن أيّ زاوية يمكن أن تبدو أدنى شجرة أصابتها الصّاعقة أكثر إبهاراً للنظر: على هذا الأساس تركت كلّ شيء على حاله هنا، في حالةِ بورٍ ربّما، ما دام متَّفَقاً عليه أنّ المرء يكون غنيّاً بالنّظر لأعداد الأشياء التي يمكنه أن ينجح في أن يتركها وشأنَها». لقد ذكرنا القبسة كاملة إلى حدود سطرها الأخير الذي يوقظ جدليّة المترحّل والمواطن الأصيل، البارزة عند ثورو. إنّ هذا الجدل الذي يمكّن حلم يقظة الحميمية المُقيم من سهولة الحركة، لا ينتهي إلى تخريب عمقه، بل على العكس. ففي العديد من الصفحات الأخرى، فهم ثورو بساطة الأحلام الأساسية. فللكوخ معنى إنسانيّ هو أعمق من كلّ

القصور المتخيّلة. فالقصر يفتقد للصلابة، أمّا الكوخ فهو متجذّر»[1].

إنّ واحداً من بين الأدلّة على واقعية المسكن الخياليّ، إنما هو الثّقة التي تكون لأحد الكتّاب بأن يُشركنا في ذكرى مسكن طفولته. وتكفي لهذا سِمَة واحدة تلامس العُمق المشترَكَ للأحلام. على هذا النحو، وبأيّ يُسرٍ نقتفي أثر جورج دوهاميل (Georges Duhamel) منذ السّطر الأوّل لوصفه لمسكن عائليٍّ: «بعد نقاش قصير، تحصّلت على الغرفة التي في العمق... ويمكن الوصول إليها باتّباعِ رواق طويلٍ، أحد هذه الأورقة الباريسية، الضيّقة، الخانقة والسّوداء كممرّ أحد قبور الفراعنة. أحبّ الغرف التي تكون في العمق، تلك التي نصل إليها مع إحساسنا بأنّنا لا يمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد في الخلوة»[2]. وليس لنا أن نندهش إذا كان المشهد الذي يُرى من نافذة «غرفة العمق» يُواصل إحساسات العمق: «إنّ ما كنت أراه من نافذتي، كان إذن حفرة واسعةً، بئراً فسيحة غير منتظمة؛ محدودة بجدران عمودية، وقد كان هذا يُجسّم في نظري، تارةً شِعبُ لاهاش (la Hache)، وتارةً أخرى هوّة باديراك (Padirac)، وفي بعض اللّيالي الملأى بالأحلام أخدودَ كولورادو أو إحدى فوهات براكين القمر». كيف يمكننا أن نترجم بأفضل ما يكون القوّة التركيبيّة لصورة أوّليّة؟ تلاحقٌ بسيطٌ لأروقة باريسية، هذا هو الواقع. لقد كان هذا كافياً لإحياء صفحاتٍ من سلامبو (*Salammbô*) [الفلوبير] وصفحات حول تضاريس القمر. إذا كان الحلم يذهب بعيداً جدّاً، فذلك يعني أنّ جذره خصب. يُساعدنا الكاتب على النزول في أعماقنا نفسها؛ وبمجرّد أن نجتاز رُعبَ الرّواق، نحبّ جميعاً، نحن أيضاً، أن نحلم «في

---

(1) كتب فان غوغ Van Gogh في رسالة إلى شقيقه: «في أكثر المنازل الصغيرة فقراً، وفي أكثر الأركان قذارة، أرى لوحات ورسوماً».

(2) جورج دوهاميل Georges Duhamel، **السيرة الذاتية لأشباحي** *Biographie de mes fantômes*، ص 7—8.

الغرفة التي في العمق».

لأنّ مسكناً حُلُميّاً يعيش فينا، ننتخب لأنفسنا زاوية مظلمةً من مسكن الولادة، غرفة أكثر سرّية. إنّ مسكن الولادة يهمّنا منذ الطفولة المبكّرة جدّاً لأنّه شاهدٌ على حماية مبكّرة جدّاً. فمن أين سيأتي دون هذا معنى الكوخ المتأصّل للغاية عند العديد من الحالمين، معنى كوخ القشّ الفعّال جدّاً في أدب القرن التاسع عشر؟ لا شكّ أنّنا يجب ألّا نرضى بفقر الآخرين، ولكنّنا لا نستطيع أن ننكر بعض القوّة التي يتمتّع بها المسكن الفقير. يحكي إميل سوفيستر في المسكن البروتانيّ[1] (Emile Souvestre, *Le Foyer breton*) عن السّهرَ في كوخ صانع القباقيب؛ كوخ من الحطب تأوي إليه حياة فقيرةٌ جدّاً: «لقد كنّا نحسّ بأنّه لم يكن لهذا الفقر أثرٌ على حياتهم، وأنّه كان عندهم شيءٌ ما يحميهم منه». إذ يبدو الملجأ الفقير بوضوحٍ شديدٍ كأنّه الملجأ الأوّل، كالملجأ الذي يقوم على الفور بوظيفته في الإلجاء[2].

عندما نبحث في هذه الحُلُميّات البعيدة، نعثر على إحساسات كونيّة الامتداد. فالمسكن ملجأٌ، خُلوةٌ، مركز. عندها تنتظم الرّموز. وعندها نفهم أنّ مسكن المدن الكبيرة لا يحتضن أبداً إلّا رموزاً اجتماعيّة. وهو لا يقوم أبداً بأيِّ أدوارٍ أخرى، إلّا بفضل غرفه الكثيرة. فيحملنا على أن نخطئ في تمييز الأبواب والطّوابق. يقودنا الحلم، في هذه الحالة، مثلما يقول المحلّل النفسيّ، إلى امرأة رجلٍ آخر أو إلى أيِّ امرأة. لقد حدّد التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ منذ زمن بعيدٍ دلالة تلاحق الغرف، دلالة كلّ الأبواب التي تعرض نفسها،

---

(1) نسبة إلى البروتانيّ في فرنسا، سبق التعريف بها (المُراجِع).

(2) انظر لوتي Loti، أزهار السأم. باسكوالا إيفانوفيتش *Fleurs d'ennui. Pasquala Ivanovitch*، ص 236: «لقد كان كوخهم على نفس القدر من القدم ومن الامتلاء بالطّحلب مع الصخرة التي تلامسه. ينزل عليه النهار، مخضرّاً بأوراق السنديان. في الدّاخل، هو منخفض ومظلم، أسود بفعل دخان قرنين أو ثلاثة. لا أعلم أيّ سحر قديم يمتزج فيه بمظاهر الفقر والوحشية».

والتي تكون مواربة باستمرار، مضيافةً مع أيٍّ كان، على طول الأروقة. كلّ هذا هو حلم صغير. كلّ هذا لا يقترب أبداً من الحُلُميّة العميقة للمسكن الكامل، للمسكن الذي يتمتّع بقوى كونيّة.

2

إنّ المسكن الكامل حُلُمياً هو المسكن الوحيد الذي نستطيع أن نعيش فيه أحلام يقظة الحميمية في كلّ تنوّعاتها. ونحن نعيش فيه فرادى، أو أزواجاً، أو بشكل عائليٍّ، ولكن خاصّةً فرادى. وفي أحلامنا اللّيلية، هناك دائماً مسكنٌ نعيش فيه فرادى. هذا ما تمليه بعض قوى الأنموذج الأصليّ (archétype) للمسكن حيث تلتقي كلّ إغراءات الحياة المنطوية على نفسها. يحتاج كلّ حالمٍ للعودة إلى مُعتَكَفه cellule، وهو مدعوٌّ من قبَل حياة اعتكافيّة cellulaire حقّاً:

«ليس إلّا خلوةً صغيرة
ولكنّني كنت أنام فيها بمفردي.
....
كنت أتكوّر على نفسي هناك.
....
كانت تنتابني قشعريرةٌ
عندما أسمع نَفَسي.
هناك تعرّفت علَى
المذاق الحقيقيّ لذاتي؛
هناك كان وحده من هوَ أنا،
وما أعطيت منه شيئاً».

(جول رومان، أناشيد وصلوات، ص 19).

(Jules Romain, *Odes et Prières*, p. 19)

ولكنّ المعتكف ليس كلّ شيء. فالمسكن أنموذج أصليٌّ تركيبيّ، أنموذج أصليٌّ وقد تطوّر. في قبوه يكون الكهف، وفي علّيته يكون العُشّ، وله جذرٌ وأوراق. لهذا السبب كان منزل **الفالكيري**[1] (*La Walkyrie*) حُلْماً كبيراً جدّاً. وهو مدينٌ في جزءٍ من جاذبيته لشجرة المُرّان التي كانت تخترقه. فالشجرة القوية هي ركن المسكن: «إنّ جذع المُرّان هو النقطة المركزية في شقّة ما»، كما يقول أحد مترجمي فاغنر (Wagner) (الفصل الأوّل). السّقف والجدران مشدودة إلى الأغصان، تسمح للأغصان بالمرور. الأوراق سقفٌ، فوق السّقف. فكيف يمكن لمثل هذا المنزل ألّا يعيش كشجرة، كآيةٍ مضاعفةٍ للغابة، يتلقّى فصولَ الحياة النباتية، ويُحسّ بالنّسغ يهتزّ في محور المسكن؟ وكذلك عندما تدقّ ساعة السّعادة، مُناديةً سيغفريد (Siegfried) نحو السّيف، فإنّ الباب ذا المزلاج الخشبيّ ينفتح بمفعول حتمية الربيع الوحيدة...

مع القبو كجذر، مع العشّ فوق سقفه، يكون المسكن الكامل حُلُميّاً أحد الخطاطات العمودية للنفسيّة البشرية. تقول آنيا تيّار (Ania Teillard) التي تدرس رمزية الأحلام (**رمزية الأحلام**، ص 71) (*Traumsymbolik*) إنّ السّقف يمثّل رأس الحالم وكذلك الوظائف الواعية، في حين يمثّل القبو اللّاوعي. وستكون في حوزتنا العديد من الأدلّة على عقلنة العلّيّة، وعلى الطّابع العقلانيّ للسّقف الذي هو ملجأ مؤكّد. ولكنّ القبو هو بكلّ وضوحٍ منطقة الرموز اللّاواعية، ومن المؤكّد فوراً أنّ الحياة الواضحة تنمو كلّما خرجَ المسكن شيئاً فشيئاً من الأرض.

وبالإضافة إلى ذلك، عندما نتموضع عند الزاوية البسيطة، زاوية نظر الحياة التي تصعد وتنزل فينا، ندرك أنّ «العيش في الطابق»، هو أن نعيش

(1) إشارة إلى أوبرا لفاغنر بالاسم ذاته، والفالكيري (بالفرنسية Walkyrie أو La Valkyrie، وبالألمانية Die Walküre) هي واحدة من محاربات حملن في الميثولوجيا الألمانية والإسكندنافية هذا الاسم، وكنّ يعملن في خدمة الإله أودين Odin (المُراجِع).

محصورين. إنّ مسكناً دون عليّة هو مسكنٌ لا نُحسن فيه التّصعيد؛ ثمّ إنّ مسكناً دون قبوٍ هو ملجأ دون نماذج أصليّة.

والسلالم ذكرياتٌ لا تُمحى. كتب بيار لوتي الذي عاد للعيش في منزل طفولته (أزهار السأم، «سُلَيمى»، ص 313): «في السلالم تكون الظّلمة انتصبت من قبل. عندما كنت طفلاً، كنت أخاف في اللّيل داخل هذه السلالم؛ فكان يبدو لي أنّ الأموات كانوا يصعدون ورائي للقبض على ساقيّ؛ عندها أشرع في العدْوِ وأنا في حالات رعبٍ مجنونة. إنّني أذكر جيّداً حالات الرّعب تلك؛ كانت من الجنون بحيث صاحبتني طويلاً، حتّى إلى السنّ التي لم أعد أخاف فيها من شيءٍ». فهل لا «نخاف من شيءٍ» حقّاً عندما نتذكّر بأمانةٍ عاليةٍ مخاوف طفولتنا؟

أحياناً تكفي بعض الدّرجات لِنحفرَ حُلُميّاً مسكناً، لنُعطي لغرفةٍ ملمحَ وقارٍ وخطورةٍ، ولندعو اللّاوعي إلى أحلام بالعمق. في منزلٍ في إحدى حكايات إدغار بو، «كنّا دائماً على يقينٍ من أنّ نجد ثلاث درجات أو أربعاً نصعدها وننزلها». لماذا أراد الكاتب تقديم هذه الملاحظة في قصّة مؤثّرة جدّاً مثل قصّة «ويليام ويلسون» (*William Wilson*) (**حكاياتٌ خارقة للعادة جديدة**، ترجمة بودلير، ص 28) (*Nouvelles Histoires extraordinaires*) ؟ إنّ هذا ليس إلّا وصفاً مساحيّاً غير مهمّ إطلاقاً بالنسبة للتفكير العقلانيّ! ولكنّ اللّاوعي لا ينسى هذا التفصيل. ذلك أنّ أحلاماً للعمق قد وُضعتْ في حالة كمون في مثل هذه الذكرى. فالوحش ذو الصوت الأجشّ الذي هو ويليام ويلسون يجب أن يتكوّن وأن يعيش داخل مسكنٍ يُعطي دون توقّفٍ إحساسات بالعمق. لهذا السّبب عيّن إدغار بو في هذه القصّة، وفي الكثير من القصص الأخرى، بفضل هذه الدّرجات الثلاث، نوعاً من تفاضليّة العمق. كتب ألكساندر دوما (Alexandre Dumas) (**مذكراتي**، 1، ص 199) (*Mes*

(*Mémoires*، وهو يسرد ذكرياته حول تصميم قصر الخنادق (Château des Fossés) حيث أمضى طفولته الأولى: «لم أرَ هذا القصر منذ 1805 (أ. دوما وُلد في 1802)، ومع ذلك أستطيع القول إنّنا ننزل إلى هذا المطبخ عبر درجة واحدة»، ثمّ، وبعد بضعة أسطرٍ، يضيف دوما، وهو يصف طاولة المطبخ والموقد وبندقية أبيه: «أخيراً، بعد الموقد، كان هناك قاعة الفطور، التي نصعد إليها بارتقاء ثلاثِ درجاتٍ». درجة واحدة، ثلاث درجات، هذا كافٍ لتحديد ممالك بأسرها. فالدّرجة التي تتّجه نحو المطبخ نهبطُها؛ أمّا الدّرجات الثلاث التي تتّجه نحو قاعة الفطور، فنصعدها.

ولكن، وبشكل محدّدٍ، تُصبح هذه الملاحظات المفرطة في الدقّة محسوسة أكثر عندما تقوم الحياة الحركيّة المتبادلة بين العليّة وللقبو بتحسيسنا، وهو ما يُجدّد حقّاً محور المسكن الحُلُميّ. «في عليّةٍ، حُجِزت فيها في الثانية عشر من عمري، عرفت العالَم، وجسّمت الكوميديا البشرية. وفي مخزنٍ للمؤن تعلّمت التاريخ»[1]. لنرَ إذن كيف تختلف الأحلام بين قطبَي المسكن.

3

الخوف أوّلاً مختلف جدّاً. فالطفل هنا إلى جانب أمّه، يعيش في المنطقة الوسيطة. فهل يذهب بالاطمئنان ذاته إلى القبو وإلى العليّة؟ في كلّ منهما، تكون العوالم مختلفة للغاية. فمن جهةٍ الظّلمات، ومن جهةٍ أخرى النّور؛ من جهةٍ هناك الأصوات المكتومة، ومن جهةٍ أخرى الأصوات الواضحة. فليس لأشباح الأعلى وأشباح الأسفل لا نفس الأصوات، ولا نفس الظلال. وليس للمقامَين نفس قوّة الرّعب. ومن النّادر جدّاً أن تجد طفلاً شجاعاً من الجهتَين. إنّ القبو والعليّةَ يمكن أن يكونَا كاشفَين للمآسي الخيالية، لهذه

(1) رامبو Rimbaud، الإشراقات *Illuminations*، ص 238.

المآسي التي غالباً ما تطبع لا وعْياً بميسمها مدى الحياة.

ولكنّنا لا نعيش إلّا صور الحياة المهدّأة، في مسكن قام تطهيره بعناية من كلّ الأرواح الشرّيرة أبوان حنونان.

لننزل إلى القبو، مثلما دأبنا على ذلك في الأزمنة الخوالي، والشّمعدان في أيدينا. الباب الأرضيّ ثُقْبٌ أسود في أرضيّة البيت؛ الليل والبرودة هما تحت المسكن. كمْ من مرّة، في الأحلام، سنستعيد هذا الهبوط في نوع من اللّيل المغلق! الجدران هي الأخرى سوداء بفعل الصّباغ الرماديّة للعنكبوت. آه! لماذا هي دُهْنيةٌ؟ لماذا لا يمكن للطخة على الفستان أن تُمحى؟ إنّ المرأة يجب ألّا تنزل إلى القبو. إنّه شأن الرجل أن ينزل لاستجلاب النبيذ الطّريّ. ومثلما يعبّر عنه موباسان (جبل أوريول، 3) (*Mont-Oriol*): «ذلك أنّ الذكور وحدهم هم من يذهبون إلى مخزن المؤن». فكم كان السلّم هاوياً، عتيقاً، وكم هي زلقةٌ الدّرجاتُ! منذ أجيال والدرجات الحجرية لم تُغسَل أبداً. وفي الأعلى، المنزل نظيف جدّاً، مضاءٌ جدّاً، مهوّى جدّاً!

ثمّ ها هي الأرض، الأرض السوداء والرّطبة، الأرض التي هي تحت المسكن، أرض المسكن. بعض الأحجار لإسناد البراميل. وتحت الحجر، الكائن القذر، دويبة «حمار القبّان»، التي تجد -شأنها شأن الكثير من الطّفيْليات- الطريقة التي تسمح لها بأن تكون سمينة وتظلّ في آن واحدٍ مفلطحة! كمْ من الأحلام، وكم من الأفكار تأتينا فقط خلال الزّمن الذي نملأ فيه لتراً من الخمر من البرميل!

عندما نكون قد فهمنا هذه الضرورة الحُلُميّة لكوننا عشْنا في مسكنٍ ينبُت من الأرض، مسكن يعيش متجذّراً في أرضه السّوداء، فإنّنا نقرأ بما لا نهاية له من الأحلام هذه الصفحة العجيبة التي يصف فيها بيار غيغن «دَوْسَ المنزل الجديد» (البروتاني، ص 44) (*La Bretagne*): «عندما يكتمل

المنزل الجديد، نجعل الأرض تصبح قاعدة صلبة ومسطّحة تحت القباقيب. ولتحقيق ذلك نخلط الرمل ورماد الفحم الحجريّ، ثمّ نضيف مادّة رابطة سحرية قُدّت من نُشارة السنديان وسائل الهدال، ثمّ ندعو شباب البلدة لرفس هذا العجين». والصفحة بكاملها تعبّر لنا عن الإرادة الاجتماعيّة للرّاقصين الذين يستبسلون في دفن الأذيّات، بتعلّة تكوين أرضيّةٍ متماسكةٍ وصلبة[1]. ألا يُصارعون على هذا النحو المخاوفَ المُخزّنة، المخاوفَ التي ستنتقل من جيل إلى جيلٍ في هذا الركن الضيّق المبنيّ على الأرض المسوّاة؟ لقد سكن كافكاً بدوره لمدّة شتاء كامل مسكناً على الأرض. لقد كان مسكناً صغيراً يتكوّن من غرفة ومطبخٍ وعلّيّة. وكان هذا المسكن الصغير في براغ في زقاق الخيميائيّين. كتبَ (ذكَره ماكس برود، فرانز كافكا، ص 184): «إنه لإحساس مخصوص للغاية أن يكون للمرء منزلُه، أن يكون قادراً على أن يُغلق بوجه العالم لا باب غرفته، لا باب شُقّته، بل باب منزله وكفى؛ وأن يدوس مباشرةً وهو يُغادر مسكنه الثلجَ الذي يكسو الشارع الهادئ.»..

في العليّة تُعاش ساعات العزلة الطويلة، السّاعات المتنوّعة جدّاً والتي تذهب من الحرَد إلى التأمّل. إنها في العليّة يكون الحرَد المطلق، الحرَد الذي لا شاهد عليه. فالطّفل المختبئ في العليّة يقتات من قلق الأمّهات: أين هو، هذا الحرِد؟

في العليّة أيضاً تُمارَس القراءات السرمدية، بعيداً عن أولئك الذين ينتزعون من أيدينا الكتب بتعلّة أنّنا قد أفرطنا في القراءة. في العليّة، نتنكّر بلباس أجدادنا، بالشّال والأوشحة[2]. أيّ متحفٍ هي العلّية المزدحمة بالنسبة

(1) في مقالٍ بالمجلّة الآسيوية *Journal asiatique* (المسكن الفيديّ *«La maison védique»*)، أكتوبر 1939، يُشير لوي رونو Louis Renou إلى طقس «لتسكين الأرض» يُقام به قبل بناء المنزل الفيديّ.

(2) انظر ريلكه Rilke، دفاتر مالته لوريدس بريغه *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*، الترجمة، ص 147.

لأحلام اليقظة! هنا تترسّخ الأشياء القديمة، في نفس الطفل، مدى الحياة. فحلم اليقظة يُحيي من جديدٍ ماضياً عائلياً، وشبابَ الأجداد. في أربعة أبيات يُحرّك الشّاعر ظلال العليّة:

«في بعض زوايا
العليّة عثرت على
ظلالٍ حيّة
تتحرّك».

(بيار ريفردي، **معظم الوقت**، ص 88).

(Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, p. 88)

ثمّ إنّ العلية هي مملكة الحياة اليابسة، حياةٌ تُدَّخر وهي تجفّ[1]. ها هو الزيزفون يجفّ، ويصرّ تحت اليدين، وها هو العنب المعلّق في دائرة البرميل، ثُريّا عجيبة تكون فيها لحبّات العنب أنوار متلئلئةٌ للغاية... مع كلّ ثمراتها، تكون العلّيّة هي عالم الخريف، عالم أكتوبر، الشهر المعلَّق بامتيازٍ من بين كلّ الأشهر...

إنْ أسعفنا الحظّ للصعود إلى العلية العائليّة عبر سلّم ضيّقٍ، أو عبر درج دون درابزين، يكون محصوراً جزئيّاً بين الجدران، فإنّ بإمكاننا أن نكون على يقينٍ من أنّه سيُسجَّل، مرّة وإلى الأبد، رسمٌ بيانيٌّ جميلٌ في نفس الحالم. بفضل العليّة، يتحصّل المسكن على ارتفاعٍ فريدٍ من نوعه، ليشارك في الحياة الهوائية للأعشاش. في العليّة، يكون المسكَن في مهبّ الرّيح (انظر جيونو، لِيَدُمْ فرحي، ص 31) (Giono, *Que ma joie demeure*). العليّة هي حقّاً «المسكن الخفيف» مثلما حلم به دانونتسيو (d'Annunzio) وهو يعيش في قصر من

(1) من أراد العيش، مع ميري ويب Mary Webb، في عليّة سارن Sarn، تعرّف على إحساسات الحياة المقتَصدَة هذه.

قصور اللاند (Landes): «المسكن فوق الغصن، خفيف، رنّانٌ، ورشيقٌ» (**تأمُّل الموت**، الترجمة، ص 62) (*Contemplation de la mort*).

من جهة أخرى، تُشكِّل العلّيّة عالماً متبدّلاً. فلِعليّة المساء ضروب رُعبٍ كبيرة. وقد سجّلت شقيقة آلان فورنييه رُعْبَ العليّة (**صور آلان فورنييه**، ص 21) (*Images d'Alain-Fournier*): «ولكن كلّ هذا ليس إلّا عليّة النّهار. أمّا عليّة اللّيل، فكيف يمكن لهنري أن يتحمّلها؟ كيف يستطيع تحمّلها؟ كيف يمكنه أن يكون وحيداً في هذا العالَم الآخر حيث ندخل هناك في الأعلى، دون أشكال ولا حدود، العالم المفتوح تحت الأضواء الليلية الميّتة ذات الحضورات الألف، ذات الحفيفات الألف، ذات المشروعات الهامسة الألف؟» ومن الباب المُوَارب، يرى آلان فورنييه في **مولْن الكبير** (*Le Grand Meaulnes*) العليّة من جديد (الفصل السابع: «وكنّا نُحسّ طوال اللّيل حولنا بصمت العليّات الثلاث وهو يدخل إلى حدود غرفتنا»).

على هذا النحو، ليس يكن هناك مسكنٌ حُلُميّ حقيقيّ لا يتنظّم على مستوى الارتفاع؛ فمثل هذا المسكن، بقبوِه الرّاسخ في الأرض، وطابقه السفليّ للحياة اليومية، ثمّ الطّابق حيث ننام والعليّة القريبة من السّقف، يمتلك كلّ ما هو ضروريّ ليرمز إلى المخاوف العميقة، وسطحية الحياة اليومية، على مستوى سطح الأرض، وإلى التصعيدات. ولا ريب في أنّ الطوبولوجيا (دراسة الأماكن) الحُلُميّة الكاملة تستدعي أبحاثاً مفصّلة، ويجب أيضاً أن نستقبل ملاجئ تكون في بعض الأحيان مخصوصة جدّاً: فالخزانة الحائطيّة والمنطقة التحتية للدّرج والمحطبة القديمة تستطيع أن تعطي رسوماً مثيرة لعلم نفس الحياة المسجونة. ومن جهة أخرى، يجب أن ندرس هذه الحياة في المعنيَين المتعارضَين للزنزانة (cachot) وللملجأ (refuge). ولكن في الانخراط الكلّيّ في الحياة الحميمية للمسكن الذي نَقوم

بتمييزه في هذه الصفحات، نترك جانباً كلّ ضروب الحنق والذّعر التي قيَمَ بتغذيتها داخل زنزانة الطفل. فلن نتكلّم إلّا عن الأحلام الإيجابية، الأحلام التي تعود طوال الحياة كاندفاعات لصورٍ لا يحصرها العدّ. ولهذا بالإمكان أن نعطيَ على شاكلة قانونٍ عامّ الحدثَ الذي يتمثّل في أنّ كلّ طفل يقوم بحبس نفسه إنّما هو يرغب في الحياة الخيالية: إنّ الأحلام تكون، على ما يبدو، أكبر كلّما حبسَ الحالم نفسه في خلوة تكون أصغر. ومثلما تقول يانيت ديليتان تارديف (إدموند جالو، ص 34 Yanette Delétang-Tardif, *Edmond* *Jaloux*): «إنّ الكائن الأكثر انغلاقاً كائن مولّد للموجات». ويُعبّر لوتي بشكل رائعٍ عن جدل الحالم المنطوي على نفسه في عزلته وموجات أحلام اليقظة الباحثة عن الضخامة: «عندما كنت طفلاً صغيراً، كان لديّ هنا خُلواتٌ تمثّل عندي البرازيل، وكنت فيها أعيش حقّاً إحساسات غابة بكرٍ ومخاوفها» (أزهار السأم. «سُلَيْمى»، ص 355). إنّنا نعطي للطفل حياة عميقة، عندما نَهَبُه موقعاً للخلوة، رُكناً. لقد عاش كاتب مثل رسكن في قاعة الفطور الكبيرة لوالديه ساعات كاملة حبيسَ «ركنٍ»[1]. وهو يتكلّم عن ذلك بإسهاب في ذكريات صباه. وفي الحقيقة، إنّ الحياة المنغلقة والحياة الشديدة الحيوية هما ضرورتان نفسيّتان. ولكن قبل أن تكونا صيغتَين مجرّدتَين، لا بدّ أن تكونا حقيقتَين نفسيّتَين بإطار وب «ديكور». ولا بدّ لهاتَين الحياتَين من المسكن ومن الحقول.

هل نُحسّ الآن باختلاف الثراء الحُلُميّ بين مسكن الريف المبنيّ حقّاً على الأرض، داخل أرض مسوّرة، داخل عالمه، والبناء الذي تصلُح لنا بعض شققه مساكنَ وهو ليس مبنيّاً إلّا على بلاط المدن؟ هل هي قبوٌ هذه الصالة المبلّطة، التي تتكدّس فيها الصناديق أكثر من البراميل؟

(1) انظر رواية ويسمانس Huysmans، بالمقلوب *À rebours*، ص 15. أقام «بطلها» ديزيسانت (des Esseintes) في حجرة الاستقبال «سلسلة من الكوّات».

هكذا يواجه فيلسوف المخيال، هو أيضاً، مشكل «العودة إلى الأرض». فلنعذر عدم كفاءته، فهو عندما يعتبر أنّه لا يُعالج هذا المشكل الاجتماعيّ إلّا في مستوى نفسيّةٍ حالمةٍ، سيكون قرير العين لو كان بإمكانه فقط أن يجعل الشعراء ينخرطون في بناء «مساكن حُلُميّة» لنا، بأقبيتها وعليّاتها، بالاعتماد على أحلامهم. إنّهم سيساعدوننا على إيواء ذكرياتنا، على إيوائها في لاوعي المسكن، في توافق مع رموز الحميمية التي ليس للحياة الواقعية دائماً إمكانية تجذيرها بعمق.

4

لا بدّ من صفحات طويلة لنعرضَ وعيَ أن يكون المرء محميّاً، ولنبْسطَه في كلّ خصائصه وخلفيّاته. فالإحساسات الواضحة لا تحصى ولا تُعدّ. ضدَّ البرد، ضدَّ الحرّ، ضدَّ العاصفة، ضدَّ المطر، المسكن هو لنا ملجأ مؤكّدٌ، ولكلّ واحدٍ منّا ألف تنويعةٍ في ذكرياته لإحياء مبحثٍ هو على هذه الدّرجة من البساطة. بترتيب كلّ هذه الإحساسات وبتصنيف كلّ قيم الحماية تلك، سندرك أنّ المسكن هو إن صحّ القول عالم مضادّ، أو عالم الضدّ. ولكن ربّما في أضعف الحمايات بإمكاننا أن نحسَّ بإسهامات أحلام الحميمية. فلا نفكّرنَّ على سبيل المثال إلّا في المسكن الذي يُضاء بدءاً بالغسق والذي يحمينا ضدّ الليل. على الفور نُحسّ بأنّنا على تخوم القيم اللّاواعية والقيم الواعية، نحسّ أنّنا نلمس نقطة حسّاسةً في حُلُميّة المسكن.

ها هي على سبيل المثال وثيقة تقول قيمة النور المحميِّ: «لقد أمكن الآن استبعاد الليل بفضل زجاج النوافذ وهذه، عوض أن تعطينا رؤية دقيقة للعالم الخارجيّ، تُحدّبُه بشكل غريب، إلى حدٍّ يبدو معه النّظام والثبات والأرض اليابسة قد تحوّلت للإقامة داخل المسكن؛ أمّا في الخارج، فعلى العكس من

ذلك، لم يعد هناك إلّا انعكاس واحد أصبحت فيه الأشياء سائلةً، تهتزّ ثمّ تختفي». وتُسجّل فيرجينيا وولف جُزُريّة الغرفة المضاءة: جزيرة صغيرةٌ من نور في بحر الظّلمات -وفي الذاكرة، ذكرى معزولة في سنوات من النّسيان. إنّ الكائنات المجتمعة تحت الفانوس لَعلى وعي بأنّها تشكّل مجموعة بشريّةً مجتمعة في تَلْعَةٍ من الأرض، في جزيرة، وهي تُلفي أنفسها مُتحالفة «ضدَّ السيلان الخارجيّ». كيف نقول بشكل أكثر بلاغة أنّها تشارك في قوى نور المسكن ضدَّ ظلمة أمكنَ صدُّها؟

«والحيطان العقيق حيث تأتلق المصابيح»

(سان جون بيرس، رياح، 4).

(Saint-John Perse, *Vents*, 4).

لقد أفلحت ميري ويب في واحدة من رواياتها (ثقل الظلال) (*Le Poids des ombres*) في أن تعطي هذا الإحساس بأمان المسكن المُضاء في وسط الرّيف اللّيْليّ أقصى بساطته، أي في حُلُميّته الخالصة. فالمسكن المضاء هو منارة السّكينة المحلوم بها. إنّها العنصر المركزيّ في حكاية الطفل المفقود. «ها هو ضوء صغير يبدو، -هناك، بعيداً جدّاً، بعيداً جدّاً، مثلما هو في حكاية عقلة الإصبع» (لوتي، أزهار السأم. رحلة إلى الجبل الأسود، ص 272). لنلاحظ بسرعة أنّ الكاتب يصف الواقع من خلال صور الحكاية. والتفاصيل هنا لا تدقّق شيئاً. بل لا بدّ أن تُضاعف الإحساس بالعمق. إذن، من منّا لم يكن له أبٌ يقرأ في ليلة من ليالي الشتاء، وبصوت مرتفع، أمام العائلة المجتمعة، أورشليم المحرّرة (*La Jérusalem délivrée*) ؟ ومع ذلك من منّا يستطيع أن يقرأ صفحة لامارتين Lamartine دون أحلام يقظة لامتناهية؟ لسنا ندري بأيّ حقيقة جوٍّ حُلُميّ تفرض هذه الصفحة نفسها علينا حُلُمياً. إنّ المشهد، مثلما ينبغي أن نقول برصانة فيلسوف، يستغلّ ماقبلياً حُلُميّاً، ويُثير أحلاماً

أساسيّة. ولكن لا يمكننا أن نعالج بعمقٍ هذه المسألة إلّا إذا استعدنا يوماً ما، ومن زاوية نظرنا للخيال الماديّ، الجدليّة الخياليّة للنهار وللّيل. ويكفينا في اللحظة الرّاهنة أن نبيّن أنّ أحلام يقظة المسكن تكون في أقصى درجات تكثّفها عندما يصبح المسكن وعي اللّيل الذي يُعَسْعس، وعي الليل المُسيْطَر عليه. إنّ مثل هذا الوعي، وبطريقة مُفارِقة -ولكنّها قابلة للتفسير للغاية!- يُثير أعمق ما فينا وأكثره سرّيّةً. منذ المساء، تبدأ فينا الحياة اللّيلية. ويضع السّراج الأحلام التي ستغزونا في حالة انتظار، ولكنّ الأحلام تكون من قبل قد دخلت في تفكيرنا الواضح. عندها يكون المسكن في حدود عالَمين. وإنّنا لنفهم ذلك بصورة أفضل إذا ما قمنا بتجميع كلّ أحلام الحماية. فنعطي آنئذٍ لفكرة من أفكار ميري ويب معناها الكامل[1]: «إنّ اللّيل بالنسبة لأولئك الذين ليس لهم مسكن هو حيوان متوحّشٌ حقّاً»، وهو ليس فقط وحْشاً يصرخ داخل الإعصار، لا بل وحش ضخم، موجود في كلّ مكان، بمثابة تهديد كلّيّ. لو عشنا حقّاً صراع المسكن ضدَّ العاصفة، لكان بإمكاننا أن نقول مع ستريندبيرغ (Strindberg) (**الجحيم** *Inferno*، ص 210): «إنّ المسكن بكامله ينتصب مغتاظاً مثل مركبٍ». وترخي الحياة الحديثة قوّة هذه الصور. لعلّها تقبل بالمسكن كموضع للسّكينة، ولكن الأمر لا يتعلّق إلّا بسكينة مجرّدة يمكنها أن تتّخذ مظاهر متعدّدة. ولكنّها لا تنسى منها إلّا مظهراً واحداً: المظهر الكونيّ. يجب أن يكون ليلنا إنسانيّاً ضدَّ اللّيل غير الإنسانيّ. يجب أن يكون محميّاً. فالمسكن يحمينا. لذلك لا يمكننا أن نكتب تاريخ اللّاوعي البشريّ دون أن نكتب تاريخ المسكن.

وفي الواقع، يُمثّل المسكن المُضاء في الريف القَفْرِ مبحثاً أدبيّاً يخترق القرون، ونجده في كلّ الآداب. إنّ المسكن المضاء هو بمثابة نجمٍ في الغابة.

---

(1) ميري ويب Mary Webb، **الدّرع اليقظ** *Vigilante armure*، الترجمة، ص 106.

يقود المسافرَ التائه. ويُحبّ المنجّمون أن يقولوا إنّ الشمس، تسكُن الاثني عشر منزلاً في السماء على طوال السّنة، ويتغنّى الشعراء، دون توقّف، بنور القناديل وكأنّه أشعّة نجم حميميّ. هذه الاستعارات فقيرة جدّاً ولكن بما أنّها قابلة للاستبدال فيجب أن يُقنعنا ذلك بأنّها طبيعيّة.

إنّ موضوعات خاصّة جدّاً كموضوع النّافذة لا تتّخذ كامل معناها إلّا إذا حقّقنا الطّابع المركزيّ للمسكن. فنحن في مسكننا، مختبئون، ننظر إلى الخارج. فالنّافذة في مسكن الحقول هي عينٌ مفتوحةٌ، ونظرة ملقاةٌ على السّهل، على السّماء البعيدة، على العالم الخارجيّ بمعناه الفلسفيّ العميق. يُعطي المسكن للإنسان الذي يحلم وراء نافذته -لا عند نافذته-، وراء النّافذة الصغيرة، وراء كوّة العليّة، معنى خَارِج يكون بالأحرى مختلفاً عن الدّاخل بقدر ما تكون حميمية غرفته أكبر. يبدو أنّ جدليّة الحميمية والعالَم تتحدّد عبر إحساسات الكائن المختبئ الذي يرى العالَمَ داخل إطار النّافذة. كتب د. هـ. لورنس (رسائل مختارة *Lettres choisies*، الترجمة، ج 1، ص 173): «بعواميده وأقواس نوافذه التي هي بمثابة فتحات بين الخارج والدّاخل، يشكّل المسكن العتيق اختراعاً من الحجر ملائماً بامتيازٍ لروحٍ صموتٍ، روح يكاد يبتلعها سيلان الزمن، تنظر من خلال هذه الأقواس لَانبلاج الفجر الأَثير.»..

لن يكون بإمكاننا أن نعطي من القيم ما يزيد عن الكفاية لأحلام اليقظة المؤطّرة تلك، لأحلام اليقظة المُرَكَّزَةِ حيث يكون التأمّل نظرةَ مُتأمّلٍ مختفٍ. فإذا كان للمشهد بعض العظمة، فيبدو أنّ الحالم يعيش نوعاً من جدل الضّخامة والحميمية، يعيش تحليلاً إيقاعيّاً حقيقيّاً يجد فيه الكائن بالتناوب التوسّعَ والأمان.

وكمثالٍ لتثبيت قويٍّ لأحد مراكز الأحلام اللّامتناهية، سنعمل على دراسة صورة يحلم من خلالها برناردان دو سان بيار (Bernardin de Saint-Pierre)

بشجرة ضخمة من عمق شجرة مجوّفةٍ[1] -مبحثٌ مهمّ لأحلام يقظة الملجأ والرّاحة. «غالباً ما تقدّم أعمال الطبيعة العديد من أشكال اللّامتناهي في نفس الوقت: هكذا تعطينا شجرة كبيرة، على سبيل المثال، بجذعها الكهفيّ والمكسوّ بالطّحالب، إحساساً باللّاتناهي في الزمن، وبالمثْل باللّاتناهي في الارتفاع. إنّها تهبنا أثراً من آثار القرون التي لم نعشها. وإذا انضمّ إليها اللّامتناهي في الامتداد، مثلما هي الحال عندما نرى، من خلال أغصانها المظلمة، أقاصي فسيحة، فإنّ احترامنا لها يكبر. لنضف إليها أيضاً النتوءات المختلفة لكتلتها، التي تنسجم عبر التضادّ مع أعماق الأودية ومستوى المروج؛ وأضواءها الضعيفة المَهيبة، التي تتعارض وزرقةَ السماء وتتلاعب بها؛ وإحساسنا بالبؤس، الذي تهدّئ [الشجرة] من روعه بأفكار الحماية التي تعرضها علينا في سُمْكِ جذعها الوطيد الشبيه بالصّخرةِ، وفي قمّتها الجليلة التي تهزّها الرياح، والتي يبدو أنّ رفرفاتها المهيبة تلج إلى عمق أوجاعنا. إنّ شجرة، بكلٍّ تناغماتها، تُلْهِمُنَا لا نعلم أيَّ إجلالٍ دينيّ. كما يقول بلينيوس (Plinius)، إنّ الأشجار كانت المعابد الأولى للآلهة».

لقد شدّدنا على عبارة في النصّ، لكونها بدت لنا كامنة في أصل حلم اليقظة المحميّ وحلم اليقظة التضخيميّ. فهذا الجذع الكهفيّ المكسوّ بالطّحالب هو ملجأ، هو مسكن حُلُميّ. إنّ الحالم، الذي يرى من قبل بالفكر الشجرةَ المجوّفة، يتسلّل إلى داخل الشقّ؛ فيَعْتَرِيه فعلاً، وبفضل صورة بدائية، إحساسٌ بالحميمية وبالأمان والحماية الأمومية. إنّه إذن في مركز الشجرة، في مركز مسكنٍ، وانطلاقاً من مركز الحميمية هذا، رأى ضخامة العالم ووعى بها[2]. إنّه لا وجود لأيّ شجرةٍ تُرى خارجيّاً، وحتّى في هيئتها

(1) برناردان دو سان بيار Bernardin de Saint-Pierre، **دراسات في الطبيعة** *Études de la nature*، طبعة 1791. I، 3، ص 60.

(2) في صفحة من **حكاية الذهب والصمت** (*Conte de l'or et du silence*)، جعل غوستاف =

السّاحرة، يمكنها أن تعطينا صورة «للّامتناهي في الارتفاع». ولكي نُحسَّ بهذا اللّامتناهي، لا بدّ أوّلاً أن نكون قد تخيّلنا انضغاط الكائن داخل الجذع الكهفيّ. إنّ هنا تبايناً أكثر أساسيّةً من ضروب التباين تلك التي يُحلّلها برناردان دو سان بيار عادةً. لقد سجّلنا في العديد من المرّات القيم الخيالية المتعدّدة للتجويفات الضيّقة باعتبارها إقاماتٍ حُلُميّة. ولكن في قلب الشجرة يكون حلم اليقظة ضخماً. فما دُمت محمياً تمام الحماية فإنّ حاميَّ قادرٌ على كلّ شيء. يتحدّى العواصف والموت. فبحمايةٍ كلّيةٍ يحلُم الكاتب: فليست الشجرة هنا مجرّد احتياطٍ من الظلّ ضدَّ الشمس، وليست أيضاً مجرّد قبّة ضدَّ المطر. وإنّنا لن نحصُلَ على الأحلام الحقيقية للشاعر إذا ما بحثنا عن القيم النّفعية. فشجرة بارنرداں دو سان بيار هي شجرة كونيّةٌ، مثلها مثل سنديانة فيرجينيا وولف. إنّها تدعو إلى المشاركة في كونٍ بأكمله. وهي صورةٌ تجعلنا نكبر. لقد وجد الكائن الحالم منزله الحقيقيّ. من عمق الشجرة المجوّفة، إلى مركز الجذع الكهفيّ، تتبّعْنا حلم الامتداد المُرسَّخ. هذا المنزل الحُلُميّ هو منزل كون.

لقد قُمنا للتوِّ بوصف أحلام يقظة مركزية يستند فيها الحالم إلى عزلة المركز. ولكنّ أحلاماً أكثر انفتاحاً ستعطينا صور المسكن المضياف، المسكن

= كان (Gustave Khan) من الشجرة المجوّفة مركزاً للصور (ص 252): «يتكلّم الإنسان، كصوتٍ رخيمٍ وكئيبٍ يتصاعد ويُجيب. يصل أمام شجرة ضخمة، من أوراقها تتدلّى عرائش رشيقةً؛ أزهارها المستقيمة المنتصبة تبدو وكأنّها تنظر إليه. كما لو أنّ ثعابين تتوثّب برؤوسها إليه، ولكنْ عالياً فوق رأسه. يبدو له أنّ شكلاً ينفصل من شقّ عريض في مركز الشجرة وينظر إليه. يهرع إليه، لكن لم يعد هناك شيء، غير التجويف العميق والأسود...». ها هو الملجأ الذي يُخيف. الكثير من الصور تتراكم داخل هذا الملجأ التركيبيّ بحيث يجب علينا أن ندرسها في كلّ فصول كتابنا. وستكون لنا الفرصة لنعود إلى تراكيب الصور هذه.

المفتوح. ونجد مثالاً على ذلك في أناشيد أثارفا فيدا[1] (l'Atharva-Véda). فللمسكن الفيديّ أربعة أبوابٍ، في جهات الكون الأربع، والنّشيد يُغنّي:

«من الشرق، تحيّة إجلال إلى عظمة الكوخ!

من الجنوب، تحيّة إجلال...!

من الغرب، تحيّة إجلال...!

من الشّمال، تحيّة إجلال...!

من الحضيض، تحيّة إجلال...!

من سمت الرأس، تحيّة إجلال...!

من كلّ مكانٍ، تحيّة إجلالٍ لعظمة الكوخ!»

الكوخ هو مركز كون. نتملّك الكونَ عندما نصبح سادة المسكن:

«بإرادة الامتداد الذي هو بين السماء والأرض، أتسلّم، باسمك، المسكنَ الذي ها هو؛ الفضاء الذي يصلح كمقياسٍ للشساعة المبهمة، أجعل منه مستودعاً لا ينفد من الكنوز، وبإرادته، أتسلّم الكوخ.»

في هذا المركز تتركّز الخيرات. فأن نحمي قيمةً ما هو أن نحميها كلّها. ويقول نشيد الكوخ أيضاً:

«خزّان سوما، حيّز آغني، مقام الزّوجات ومقرّهنّ، مقرّ الآلهة، أنتَ كلّ هذا، أيّها الإله، أيّها الكوخ».

5

هكذا يكون المسكن الحُلُميّ صورةً، تُصبح في الذكرى وفي الأحلام قوّةً

(1) ترجمة فيكتور هنري Victor Henri، 1814.

حماية. وهو ليس مجرّد إطار تستعيد فيه الذاكرة صورها. في المسكن الذي اندثر، ما زلنا نحبّ أن نعيش لأنّنا لازلنا نعيش فيه، غالباً دون أن نكون على وعي بذلك، حركيّةً تُشدّد عزمنا. فالمسكن كان قد حَمانا، ولذلك فهو لا يزال يُشدّد عزمنا. يُكسَى فعل السّكن بقيم لاواعيةٍ، بقيم لاواعية لا ينساها اللّاوعي. بإمكاننا أن نرقّدَ[1] اللّاوعي، ولكنّنا لا نجتثّه. إذ هناك فيما وراء الإحساسات الواضحة والإشباعات الفاحشة لغريزة المالِك، أحلام أكثر عمقاً، أحلام تريد أن تتجذّر. فيونغ Jung الذي كان عليه أن يُثبّت إحدى هذه الأرواح المشرّدة، التي تعيش حالة منفى دائم على الأرض، ينصحُها، لغايات تحليلية نفسيّة، باحتياز قطعة حقلٍ، أو ركنٍ في الغابة، أو بالأحرى مسكن صغير في عمق حديقةٍ، كلّ هذا من أجل تزويد إرادة التجذّر، إرادة الإقامة بالصّور[2]. تهدف هذه النصيحة إلى استغلال طبقة عميقة في اللّاوعي، وهي بالتحديد الأنموذج الأصليّ للمسكن الحُلُميّ.

فلهذه الجهة بالذات نجلب انتباه القارئ. ولكن هناك بالتأكيد بعض الأجهزة الأخرى التي ينبغي فحصُها من أجل دراسة كاملة لصورة على درجة عالية من الأهمّية مثل صورة المسكن. فإنْ تفحّصنا، على سبيل المثال، الطّابع الاجتماعي للصور، كان علينا أن ندرس بكلّ انتباه رواية مثل رواية المسكن لهنري بوردو (Henri Bordeaux *La Maison*). وسيُحدّد هذا الفحص طبقة أخرى للصور، طبقة الأنا العليا. فالمسكن هنا يمثّل مِلْكاً للعائلة. وهو مكلّفٌ بالحفاظ على العائلة. وتُصبح رواية هنري بوردو من زاوية النظر هذه أكثر أهمّية لدى دراسة العائلة في إطار صراع الأجيال بين أبٍ يترك

(1) الترقيد marcotter: غصن يُحنى ويُدفَن في التراب، وذلك لمضاعفة النبتة (المُراجِع).

(2) أيّ ألم إنسانٍ هائمٍ في هذا البيت لريلكه!:

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.

«من ليس له مسكنٌ بَعد، لن يبني واحداً أبداً».

المسكن ينهار وابنه الذي يُعيد للمسكن صلابته وضياءه. على هذا الطريق، نتخلّى شيئاً فشيئاً عن الإرادة التي تحلُم لفائدة الإرادة التي تفكّر، الإرادة التي تتحسّب. وهنا نُقارب مملكة للصور واعية أكثر فأكثر. ولكنّنا كلّفنا أنفسنا بمهمّة أكثر دقّة تتمثّل في دراسة قيمٍ أكثر خفاءً. لهذا السّبب لن نلحَّ على أدب المسكن العائليّ.

6

بإمكاننا أن نجد نفس الاتجاه نحو القيم اللّاواعية ضمن صور العودة إلى الولادة. إنّ لفكرة السفر ذاتها معنى آخر إنْ نحن أضفنا إليها الفكرة التكميلية للعودة إلى الولادة. يندهش كوربيه (Courbet) من عدم استقرار أحد الرحّالة: «يذهب إلى الشرق: إلى الشرق! أفليس له أرضٌ أمٌّ؟»

لقد اعتبر التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ العودة إلى الوطن الأمّ، العودة إلى مسكن الولادة، مع كلّ الحُلُميّة التي تقوّيها، بمثابة **عودة إلى الأمّ**. إنّ هذا التفسير، على الرغم من مشروعيّته، مُفرط في إجماليّته، فهو يتشبّث بسرعةٍ بتأويلٍ شاملٍ، ولذلك فهو يمحو الكثير من الفويرقات التي يجب أن توضّح بالتفصيل علم نفس اللّاوعي. سيكون من المهمّ أن نُدرك جيّداً كلّ صور **الحضن الأموميّ** وأن نفحص تفاصيل تعويض الصور. حينها نكتشف أنّ للمسكن رموزه الخاصة. وإذا حلّلنا كامل الرمزيةِ المُمَيَّزَة للقبو وللعلية وللمطبخ وللأروقة وللمَحطبة... فسنكتشف استقلالية الرموز المختلفة، ونرى أنّ المسكن يبْنِي قِيَمَه بفعّالية، ويُجمّع قيَماً لاواعية. إنّ للّاوعي أيضا معمارية هي من اختياره.

يجب إذن على تحليل نفسيّ مُصوَّرٍ أن يدرس لا فقط قيمة العبارة، لا بل أيضاً سحر العبارة. فالحُلُميّة هي في نفس الوقت قوّة مُلحِمة

(force agglutinante) وقوّة تغيير. فهي في حالة فعل، في فعل مضاعف، عند الشعراء الذين يعثرون على صور بسيطة جدّاً ومع ذلك جديدة أيضاً. فالشعراء الكبار لا يُخطئون بشأن الفويرقات اللّاواعية. في تمهيده الجميل للطبعة الحديثة العهد لقصائد ميووش (*Poèmes de Milosz*)، يُشير إدموند جالو إلى قصيدة تميّز، بوضوح فريدٍ، بين العودة إلى الأمّ، والعودة إلى المسكن:

«أقول: أمّي. وفيكَ أنت أفكّر، أيّها المسكنُ!
مسكن الأصياف الرّائقة المعتّمة لطفولتي».

(*Mélancolie*) (ميلاخوليا)

أمٌّ ومسكن، ها هما الأنموذجان الأصليّان في نفس البيت الشعريّ. يكفي أن نيمّم وجوهنا شطر الأحلام التي يقترحها الشّاعر حتّى نعيش، في الحركتين، استبدال الصورتين[1]. سيكون من الإفراط في البساطة أن يمحو أكبر الأنموذجين الأصليّين هذين، أو أكبر أنموذج أصليّ بين كلّ النماذج الأصليّة الأخرى، ألا وهو الأمّ، نقول يمحو حياة كلّ النماذج الأصليّة الأخرى. على طول المسافة التي تحملنا نحو الأصول، هناك أوّلاً الطريق الذي يعيدنا إلى طفولتنا، إلى طفولتنا الحالمة التي تريد صوراً، تريد رموزاً لمضاعفة الواقع. لقد ضوعفت الحقيقة الأمومية على الفور، بكلّ صور الحميمية. ويستعيد شعر المسكن هذا العمل، فهو يُحيي حميميّات ويستعيد السّكينات الكبرى لفلسفة في الرّاحة.

(1) هل هناك مسكنٌ أموميٌّ بلا ماء؟ بلا ماء أموميٍّ؟ حول مبحث مسكن الولادة، كتب غوستاف كان (حكاية الذهب والصّمت، سبق ذكره، ص 59): «المسكن الأموميّ، الفسقيّة الأصليّة لمنابع حياتي...».

7

بشكل طبيعيّ، تستدعي حميمية المسكن المغلق بإحكام، والمحميّ جيّداً، حميميّات أكبر، وبصورة خاصة حميميّة الحضن (giron) الأموميّ أوّلاً، ثمّ حميمية الرّحم (sein) الأموميّة. فالقيم الصغيرة، داخل نظام الخيال، تستدعي القيم الكبيرة. فكلّ صورة هي مكبّر نفسيّ (augmentatif psychique)؛ والصورة المحبوبة المُدلَّلَة هي ضمانٌ لحياة مُكَبَّرَة. وهذا مثال على هذا التكبير النفسيّ عبر الصورة. كتب الدكتور جان فيليوزات في كتابه السّحر والطبّ (ص 126) (Dr Jean Filliozat, *Magie et Médecine*): «يعتقد أتباع التاويّة أنّ من المفيد لضمان تجدّدٍ في طول العمر أن نتموضع من جديدٍ ضمن الشّروط الفيزيائية للجنين، بذرة كلّ حياةٍ مستقبليّة. كما يُسلّم الهندوس بذلك أيضاً ولا يزالون يُسلّمون به عن طيب خاطر. ففي محلٍّ «مظلمٍ ومغلقٍ كرحمِ أمٍّ» أُجريَت في 1938 معالجة لتجديد الشباب خضع لها الزعيم القوميّ المعروف، البنديت ملافيا (le pandit Malaviya)، وأحدثت ضجّة كبيرة في الهند». وفي الجملة، إنّ خلواتنا بعيداً عن الناس تكون مغرقة في التجريد. فهي لا تعثُر دائماً على هذه الغرفة للعزلة الشخصية، على هذا المحلّ المظلم «المغلق كرحم أمٍّ»، هذا الركن المعزول في الإقامة المريحة، هذا السّرداب السرّيّ، فيما تحت القبو العميق ذاته، حيث تجد الحياة قيمها الإنباتية.

إنّ تريستان تزارا (ضدّ-الرأس، ص 112) (*L'Antitête*)، على الرغم من حريّة صوره الحرّة، يسلك طريق عملية الغوض هذه. فهو يعرف «جنّة صائدي الفراغ والعديمي التأثّر، سيّدة كليّة الاقتدار في الدفاع عن العيش في أيّ مكانٍ عوضَ العيش في كهوف الحديد، وعن وَدَاعَةِ العيش دون حراكٍ، كلّ واحد داخل شخصه الكاره للضوء وكلّ شخص في مأمنٍ من الأرض، داخل دمٍ طازج...». نجد في هذا الحبس تركيبة الجنّة-السّجن. ويضيف

تزارا (المرجع السّابق، ص 113): «لقد كان سجناً، مُشكَّلاً من طفولات طويلة، عذاب أيّام الصيف المفرطة الجمال».

إنّنا إذا ما انتبهنا أكثر للصور الاستهلالية، أو بالأحرى للصور السّاذجة جدّاً، التي تجسّم القيم الأولى، فإنّنا ستتذكّر بشكل أفضل كلّ هذه الزوايا المظلمة في المنزل الكبير حيث يجد شخصنا «الكاره للضوء» مركز راحته، ذكرى راحته ما قبل الولادِيّة. مرّة أخرى نكتشف أنّ حُلُميّة المسكن تحتاج إلى مسكنٍ صغيرٍ داخل المسكن الكبير حتّى نستعيد الطمأنينات الأولى للحياة الخَالية منَ المشاكل. في الأركان الصغيرة، نستعيد الظلّ والرّاحة والسّلام وتجدّد الشباب. ومثلما ستكون لنا أدلّة أخرى على ذلك، فإنّ كلّ مواقع الرّاحة هي مواقع أموميّة.

8

إنْ نحن نزلنا، بخطوة متوحّدة، ونحن نحلم، إلى مسكنٍ يحمل العلامات الكبرى للعمق، عبر السلّم الضيّق المظلم الذي يلفّ أدراجه العالية حول المحور الحجريّ، فسنحسّ سريعاً بأنّنا ننزل في ماضٍ ما. والحال أنّه ليس هناك أيّ ماض بالنسبة إلينا لا يُعطينا مذاق ماضينا، ولكنّه سريعاً ما يصبح فينا ماضياً أَبعد، وأكثر غموضاً، ذلك الماضي الضخم الذي لم يعد له تاريخ، والذي لم يعد يعرف مواقيت تاريخنا.

عندها كلّ شيءٍ يَرمز. فأن ننزل، ونحن نحلم، إلى عالم في العمق، إلى إقامة تُعرب في كلّ مرّة عن عمقها، هو أيضاً أن ننزل في ذواتنا. فإذا انتبهنا قليلاً للصور، للصور البطيئة التي تفرض نفسها علينا في هذا «الهبوط»، في هذا «الهبوط المضاعف»، فإنّنا لن نفوّت على أنفسنا فرصة القبض على خصائصها العضوية. قلّة هم الكتّاب الذين يرسمونها. وإذا ما أتت، هذه الخصائص

العضوية، تحت القلم، فإنّ **الوعي الأدبيّ** سيقوم برفضها، ويقوم الوعي المُرَاقَب بكبتها[1]. وعلى الرغم من ذلك يفرض **تشاكُل الأعماق** (*homologie des profondeurs*) هذه الصور. فمن يُمارس الاستبطان يكون يُونَسَ ذاته، مثلما سنفهم بشكل أفضل عندما نكون قد جمّعنا، في الفصل اللّاحق، صوراً عديدة جدّاً ومتنوعة جدّاً **لعقدة يونس** (*complexe de Jonas*). بمضاعفة الصور سنرى بشكل أفضل جذرها المشترك، وبالتالي وحدتها. وسنُدرك عندها أنّ من المستحيل أن نفصل الصور المتنوّعة التي تعبّر عن نفسها ضمن تثمين للرّاحة.

ولكن بما أنّه ليس هناك أيّ فيلسوف سيقبل بمسؤوليةِ أن يشخّص في ذاته تركيبةَ جدليّةِ الحوت ويونس، فلنتوجّه إلى كاتب سَنَّ لنفسه قانون إدراك الصور في حالتها الناشئة، عندما لا تزال تتمتّع بكامل فضيلتها التركيبيّة. فلنُعِد قراءة الصفحات الرّائعة التي تمثّل مقدّمة **فجر** (*Aurora*)[2]. «كانت الساعة تشير إلى منتصف الليل عندما راودتني فكرة الهبوط للرّدهة الكئيبة، المزيّنة بمنقوشات عتيقة وبمجموعة من الأسلحة...». لنتصوّر خاصّةً ببطء كلّ الصور التي رأى فيها الكاتب بَلَى الأشياء وموتها، وقد نخرَها «حامض منتشر في الهواء كرشحٍ حيوانيٍّ، لاذع وميلاخولي، ذو رائحة كريهة كرائحة ملابس داخلية قديمة وبالية». لا شيء يظلّ آنئذٍ مجرّداً. الزمن ذاته أصبح قرّاً، تدفّقاً من المادّة الباردة: «يمرّ الزمن فوق رأسي فيُبرّدني غدراً مثلما تفعل ريحٌ تتسرب من الشقوق». وبعد هذا التبريد وهذا النخر، يصبح الحالم مستعدّاً للربط بين مسكنه وجسده، وبين قبوه وأعضائه. «لم أكن أنتظر شيئاً، كنت آمل في أقلّ من شيء. وعلى أقصى تقدير ربّما كانت لديّ الفكرة أنّني إذا ما

(1) **يُمثّل الوعي الأدبيّ**، عند الكاتب، تحقيقاً حميميّاً **للنقد الأدبيّ**. فنحن نكتب لشخص ما، أو ضدّ شخص ما. سُعداء أولئك الذين يكتبون، وهم متحرّرون، لأنفسهم!».

(2) ميشيل ليريس Michel Leiris، أورورا Aurora، ص 9 وما يليها.

غيّرت الطابق والغرفة، أدخلت تغييراً وهميّاً على هيئة أعضائي وبالتالي في وضعِ أفكاري». ثمّ تأتي إثر ذلك حكاية الهبوط الخارق للعادة حيث تُحرّك الصور الشبحين بنفس الوتيرة، شبح الأشياء وشبح الأعضاء، حيث يُحسّ «ثقل الأمعاء» مثل ثقل «حقيبة مملوءة لا بالملابس، بل بلحم المجزرة». كيف لا نرى إذن أنّ ليريس (Leiris) قد دخل في نفس الإقامة التي قادت فيها بعض الأحلام رامبو، إلى «جناح اللّحم الدّامي» (بربريّ) (Barbare)؟

ويواصل ميشيل ليريس: «خطوة بعد خطوة، نزلت درجات السلّم... كنت شيخاً هرماً وكلّ الأحداث التي أتذكّرها تجتاز أعماق عضلاتي من الأسفل إلى الأعلى كبراغي تتسكّع في جَنَبات قطعة أثاث...». (ص 13). كلّ شيء يتَحيْوَن عندما تزداد حدّة الهبوط: «جعلتِ الدرجات تئنّ تحت قدميَّ حتّى بدا لي وكأنّني أرفس حيوانات جريحة، ذات دمٍ أحمر قانٍ وتُشكّل أمعاؤها نسيج الزربيّ الناعم». إنّ الحالم صار ينزل بدوره وكأنّه حيوان في مجارير المسكن - ثمّ كدمٍ مُتَحَيْوِنٍ: «إذا كنت بتّ عاجزاً عن النزول بطريقة أخرى غير أن أنزل علىً أربعٍ، فذلك لأنّه يسيل داخل عروقي منذ أقدم العصور النهر الأحمر الذي يُحرّك كتلة كلّ هذه الوحوش المُطارَدَة». يحلُم بأن يكون «أمّ أربع وأربعين، دودة، عنكبوتاً». إنّ كلّ حالمٍ كبيرٍ ذا لاوعي مُتَحَيْوِنٍ يستعيد الحياة اللاّفقارية.

وعلى الرغم من ذلك تظلّ صفحات ليريس متمحورة بقوّةٍ، وتحافظ على خطٍّ عمق المسكن الحُلُميّ، المسكن-الجسد، المسكن الذي نأكل فيه، ونتألّم فيه، مسكن تصّاعد منه الشّكاوى الإنسانية (ص 16): «ضجّات غريبة كانت تصعد دائماً فيَّ فأسمع الآلام الهائلة التي تضخّم المساكن بضربات كبيرة من منافخ حِدادتها، فاتحةً الأبواب والنوافذ في شكل فوهاتٍ من الحزن تتقيّأ، سيلاً لا ينفذ من الحساء الملوّن بالأصفر الوسخ بفعل الوميض المعتلِّ

للمصابيح العائلية، والمختلط بضجيج خُصوماتٍ، وقوارير تُفتَح بأيادٍ عَرِقة، وبضجيج مضْغ. عقدٌ طويلٌ من شرائح لحم الثور والخضار السيّئة الطّبخ في حالة سيَلان». أين تسيل كلّ هذه الأطعمة، داخل الأروقة أم داخل البلعوم؟ **كيف يكون لكلّ هذه الصور معنىً إذا لم يكن لها معنىً مضاعف؟** إنّها تعيش في نقطة التأليف بين المسكن والجسد البشريّ. إنّها تتوافق مع حُلُميّة المسكن-الجسد.

حتّى نُضاعف هذه الصور جيّداً وحتّى نعيشها إثرَ ذلك مضاعفةً، إيّانا أن ننسى إذن أنّها صور ناسك العليّة[1]، صور الحالِم، الذي أراد، يوماً ما، وقد تمكّن من السيطرة على المخاوف الإنسانية، المَخاوف تحت الإنسانية، استكشاف هذه الأقبية، الأقبية البشرية، الأقبية تحت البشرية.

آنئذٍ لا تعود الصورة الواضحة إلّا محوراً للمرجع العموديّ؛ ولم يعد السلّم إلّا محور نزول نحو الأعماق البشرية. لقد سبق أن درسنا تأثير هذه المحاور العمودية في كتابَينا **الهواء والأحلام والأرض وأحلام يقظة الإرادة** (الفصل السابع). فمحاور الخيال العموديّ هذه هي في النهاية قليلة جدّاً، الأمر الذي يسمح لنا بأن نفسّر كيف تتجمّع الصور حول مثل هذا المحور. «لست إلّا إنساناً يهبط السلّم...».، يقول ميشيل ليريس، ويُضيف على الفور (ص 23): «هذا السلّم ليس الممرّ العموديّ ذا الدّرجات المتناثرة في شكل لولبيٍّ والذي يسمح بالمرور إلى مختلف أجزاء المحلِّ الذي يحتوي على عليّتِكَ؛ إنّها أمعاؤك ذاتها، إنّها قناتك الهضمية التي تصل فمك، الذي أنت فخور به، وشرجك، الذي أنت خجلٌ منه، حافراً على طول جسدك خندقاً متعرّجاً ودبقاً...».[2]

(1) «منذ عشرين سنة لم أشأ أن أغامر في متاهة السلالم هذه، عشرين سنة وأنا أعيش مسجوناً بشكل صارم بين حواجز العليّة الهرمة المتادعية للسقوط» (أورورا، ص 11).

(2) إنّ فيلسوفاً بإمكانه أن يقول نفس الشيء ولكن بصور أقلّ «تصويرياً». في **مذكّرات رحلة** (ص 241)، لتين (Taine, *Les Carnets du Voyage*) نقرأ: «المسكن كائن كاملٌ برأس وجسم». ولا يذهب تين في التشريح أبعد.

هل هناك مثال أفضل من هذا يمكّننا من أن نُعطي صوراً مركّبة، صوراً ذات قوى تركيبيّة هائلة؟ من المؤكّد أنّنا، لكي نُحسَّ بكلّ هذه التركيبات وهي في حالة فعل ونُعدّ لها تحليلها، مسلّمين بأنّه ليس لدينا خيال موفَّق بما فيه الكفاية حتّى نعيش تركيبيّاً الصور المُركّبة، يجب أن ننطلق من المسكن الحُلُميّ، أي أن نوقظ في اللّاوعي منزلاً قديماً جدّاً وبسيطاً جدّاً كنّا نحلم بالعيش فيه. يمكن للمسكن الفعليّ، لا بل حتّى لمسكن طفولتنا أن يكون مسكناً مشوّهاً حُلُميّاً؛ كما يمكن أيضاً أن يكون مسكناً خاضعاً لفكرة الأنا العليا[1]. وبصورة خاصّة، إنّ الكثير من مساكننا الحضرية، والكثير من «فيلّاتنا» البورجوازية، تكون «مُحلَّلَة» بالمعنى التحليليّ النفسيّ للكلمة. فهي تحتوي على سلالم الخدمة، حيث تتجوّل، مثلما يقول ليريس، مقادير هائلة من «مؤن الفم». ولكنّ المصعد، المتميّز أشدّ التميّز عن هذا «البلعوم»، يحمل الزّائرين بأقصى ما يمكن من السرعة، إلى قاعة الاستقبال، متحاشياً الأروقة الطويلة. هنا «نتجاذب أطراف الحديث»، بعيداً عن روائح المطبخ. هنا تتغذّى الرّاحة من الرّفاهية.

ولكن هذه المساكن المنظّمة، هذه الغرف المضاءة، هل هي حقّاً المساكن التي نحلُم فيها؟

---

(1) الأنا العليا sur-moi هي، في التحليل النفسيّ، هذا العنصر من عناصر البنية النفسية للفرد، الذي يضطلع فيها، إزاء الرغبات والاندفاعات، بدور الأنموذج المثاليّ أو المرجع الاخلاقيّ أو المُحاسِب والقاضي، يكتسبه منذ الطفولة بتماهيه والصورة الأبويّة المثاليّة (المُراجِع).

الفصل الخامس

عقدة يونس[1]

«ليس من حقِّ السِّمان استعمال نفس الكلمات ونفس الجمل التي يستعملها النِّحاف».

(غي دو موبسان، **البائع المتجوّل. رسالة وجدت مع غريق**، ص 169)

(Guy de Maupassant, *Le Colporteur. Lettre trouvée sur un Noyé*, p. 169)

«... استعمال خارجيّ، استعمال داخليّ. ليس هناك مع ذلك، في الجسد الإنسانيّ، هذا الوهم بـ«داخل» وبـ«خارج» إلّا لأنّ الإنسان، الذي لم يعُد منذ آلافِ السنين حيوان العُدار[2] ذا المعدة القابلة للقلب، قد فَقَدَ القدرة على ارتداء الأقمشة بالوجه والبطانة، مثلما هي حال بعض الألبسة البروتونيّة».

(ألفريد جاري، **تخمينات**، 1911، ص 232).

(Alfred Jarray, *Spéculations*, 1911, p. 232).

---

(1) عقدة يونس هنا هي عقدة ثقافية، لا علاقة لها بالعقد التّحليلية النّفسية، وهي لا توجد في أعماق اللاّوعي، التي هي من اختصاص «التّحليل النّفسيّ المحض»، بل توجد في منطقة متوسّطة بين الوعي واللاّوعي، ولا نجدها عند كلّ النّاس، لأنّها حكرٌ على الخيال المحكي، وهو الخيال الأدبيّ، «هذه المنطقة المتوسّطة التي تتجمّع فيها تجارب الحلم وتجارب الحياة الواضحة. هنا بالتحديد تتكوّن الصور الأدبية التي تعنينا بصورة خاصّة». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 239) ولا تُسمّى العقد عقدة في الأدب إلّا إذا انعقدت حولها أحلام الأديب أو الشّاعر لتصبح نواة حُلمية يدور العمل الفنّي برمّته حولها، وهذه من اختصاص «التّحليل النّفسيّ الأدبيّ». (المُترجم).

(2) العُدار (Hydre): أخطبوط يعيش في المياه العذبة، صغير الحجم، يتمتّع بالقدرة على تجديد ما يُبتَر من أجزاء جسمه (المُراجِع).

1

إنّ الخيال الذي يحكي يجب أن يُفكّر في كلّ شيء. يجب عليه أن يكون مُمازحاً وجادّاً، يجب عليه أن يكون عقلانيّاً وحالماً؛ يجب عليه أن يُوقظ الاهتمام العاطفيّ والرّوح النقدية. إنّ أفضل الحكايات هي تلك التي تنجح في مُلامسةِ حدود السّذاجة. ولكن لكي نرسُم حدود السذاجة، من النّادر جدّاً دراسة إرادة **الإيهام** في كلّ وسائلها. وإنّنا لنتجاهل، بصورة خاصّة، ما سنسمّيه **الأدلّة الحُلُميّة**، ونستخفّ بما هو ممكن **حُلُميّاً** دون أن يكون ممكناً واقعيّاً. وبالجملة، يُرجعِ الواقعيّون كلّ شيءٍ إلى تجربة النّهارات ناسين تجربة اللّيالي. فالحياة اللّيلية تُمثّل دائماً لهم فضْلةً من الحياة اليَقِظَة وأحد عقابيلها. لهذا نقترح أن نضع الصور ضمن المنظور المضاعف للأحلام وللأفكار.

وفي بعض الأحيان أيضاً تُحطّم ابتسامة الرّاوي الحمقاء اعتقاداً أمكن جمعه ببطءٍ بفضل الأحلام. فالحكاية القديمة تُحطِّم فجأة بدُعابة اليوم. وقد قام جيرودو (Giraudoux) بإشاعة هذه الميثولوجيا المخدوعة، ومفارقاتها التاريخية الملائمة لذهنِ تلميذ مدرسة إعداديّة. ولكي نبيّن تخريب الصور بفعل ابتسامة الرّاوي، وهذا الغياب لكلّ سذاجة، سنقوم بدراسة صورة لم يعد بإمكانها أن تجعلنا نحلم لكثرة ما سخرنا منها. هذه الصورة هي صورة يونس في بطن الحُوت. وسنحاول أن نجد فيها بعض العناصر الحُلُميّة في اختلاطها بصورٍ واضحة.

تُثير هذه الصورة الصبيانية اهتماماً ساذجاً. لذلك سنسمّيها عن طيب خاطرٍ **صورة قصّاصة** (*une image conteuse*)، صورة تُنتج آليّاً قصّةً. تطلب منّا أنْ نتخيّل قبلاً وبعداً. كيف دخل يونس إلى بطن الحوت، وكيف سيخرج منه؟ قَدِّمُوا لأطفال الثانية عشرة من العمر هذه الصورة كموضوع **إنشاء فرنسيّ**. ستكونون على يقين من أنّ هذا الإنشاء الفرنسي سوف يُعَدّ باهتمام.

وبإمكان هذا الموضوع أن يَصلُحَ كرائزٍ في الإنشاء الفرنسيّ. إذ سيُعطي مقياساً لقوّة الدُّعابة. وعندما نبحث قليلاً، بإمكاننا أن نكتشف أحياناً منجماً من الصور أكثر عمقاً.

لنعطِ أولاً مثالاً لدعاباتٍ فقيرة. يكفي لذلك أن نعيد قراءة الصفحات التي يستعيد فيها هرمان ملفيل (Herman Melville) لحسابه الخاصّ مغامرة يونس[1]. فيضع يونسَ داخل فَمِ الحوت. ثمّ، بما أنّ كلمة **تجويف** تكفي حتّى نحلم بمسكن، حسبَ القانون الثابت لأحلام يقظة الحميمية، يجد مالفيل أنّ من الممتع القول إنّ يونس سكن في سنٍّ **مجوّفة** من أسنان الحوت[2]. وما إن تبع مالفيل هذا الحلم حتّى فطنَ في الوقت المناسب إلى أنّ الحوت ليس له أسنان. إنّها من صراع حلم السنّ المحفورة هذا ومن **الفكرة** التي سبقَ تعلُّمُها في كتب التلميذ يتولّد الظُّرف الصغير للفصل المخصّص لحكاية يونس في كتابٍ، له لحسن الحظّ مفاتن أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، يترك الفصل بكامله لطخةً في مُؤلَّفٍ يعرف كيف يمزج في أغلب الأحيان بين القيم الحُلُميّة والقيم الواقعية. يجب أن نقتنع أنّه ليس بإمكاننا أن نسخر من الأحلام، أو بعبارة أخرى، أنّ الهزلي حكرٌ على الحياة الواعية. في أسطورة من أساطير نيوزيلندا، يتسلّل البطل الماوري إلى جسد الجدّة هين تي بو (Hine-te-po) ثمّ يقول للطيور التي تساعده: «يا أصدقائي الصغار، عندما أدخل إلى حلق المرأة العجوز، يجب ألّا تضحكوا؛ ولكن عندما أخرج من جديد، أتمنّى أن تستقبلوني بأغاني فرَح»[3].

من الضروريّ إذن الفصل بين **الإيهام المتعمّد** (faire accroire) **والإضحاك**

---

(1) ملفيل Melville، **موبي ديك** *Moby Dick*، الترجمة، ص 357.

(2) إنّ أحد الحجّاج الذين ابتلعهم غارغونتوا (Gargantua) مع السَّلَطَة يضرب سنّ العملاق المجوّفة بعصاه. (رابليه Rabelais، الفصل 30، 8.)

(3) ليا Leïa، **رمزية حكايا الجنّيات** *Le symbolisme des contes de fées*، ص 96.

(faire rire) حتّى نكون متأكّدين من أنّنا نتبع مبحثاً للحياة الطبيعية للصور.

ومن جهة أخرى، ليس هذا الفصل بين الدعابة والسذاجة سهلاً دائماً. فالأطفال أحياناً هم أسياد فنِّ الدّعابة. في صفّ مدرسيّ أطفاله تتراوح أعمارهم بين الخامسة والثامنة، قام أندريه بيه (André Bay) بالتجربة التالية. طلب من كلّ تلميذ من تلامذته اليافعين أن يتقدّم ليحكي حكاية يخترعها بحرّية، ليُسلّي رفاقه. وقد نشر مجموعة الأقاصيص (أندريه بيه، **حكايات قصّها أطفالٌ**) (*Histoires racontées par des enfants*). وتظهر عقدة يونس تقريباً في كلّ صفحة من هذه المجموعة القصصية. وهذه بعض الأمثلة. أربع ضفادع تبتلع أربعة أطفال مفقودين وتُعيدهم إلى أمّهاتهم. ضفدعة تبتلع خنزيراً، وها هي حكاية لافونتين المَثَلَيَّة، التي تحكي قصّة صفدعة تريد أن تكون بنفس قدر ضخامة الثّور، وقد لقيت ترجمتها عبر الصور الحميمية للبطن الهاضِم. ذئبٌ يبتلع خنزيراً. حَمَلٌ يبتلع فأراً، «وما إن أصبح الفأر في الداخل، حتّى بدأ في التسلّل من خلال أمعاء الحمَل، وصولاً إلى آخر ذيله». وبما أنّ الحمَل كان يتألّم بفعل أسنان الفأر، طلب من ثعبانٍ مداواته. فابتلع الثعبان ذيل الحَمَل. عندها أراد الحَمل أن «يأكل الثعبان ليثأر لذيله»، وتتواصل حكاية الآكل المأكول، بلا نهاية حقّاً، إلى درجة تنتهي معها الحكاية بـ«إبادة» هضمية مؤكّدة. وبالفعل يختم القاصّ اليافعُ: «أصبح الحمَل صغيراً جدّاً مثل كريّة زجاجيّة... لقد ذاب». - «في يوم من الأيام، ابتلع خنزير يتضوّر جوعاً سلحفاة بكاملها. ففتّتت السلحفاة لحم الخنزير الداخليّ برمّته؛ وجعلت منه مسكناً». تتبادل صورتا الحميمية هنا قيمهما. فالحكاية عجيبة بشكل خاصّ في تطوّرها. ولمّا كان الخنزير يتألّم ألماً كبيراً، أحدث «في بطنه ثقباً كبيراً لإخراج السلحفاة. على إثر ذلك شعر بتحسّن كبير. كما قام أيضاً بالتخلّص من مسكن السلحفاة». ولكنّنا لا نفقد عن طيب خاطرٍ صور

الراحة العذبة. وما دامت الراحة كاملة داخل «مسكن البطن»، يُضيف الطفل بهدوء: «دخل [الخنزير] إلى بطنه هوَ، وهناك أحسّ بأنه على أحسن ما يُرام: آه! أنا في نعيم، حدّث نفسه، إنّي أشعر بالدفء!» إنّ صوراً قصّاصةً مثل هذه تبرّئنا، على ما نعتقد، عندما نعتبرها بمثابة يونسات (جمع يونس) ذاتيّي الولادة (des auto–jonas)، كالحلم بأن نعيش حقّاً «في مسكننا»، «في مركز كياننا الخاصّ»، «في بطننا نفسها». ولكن كلّ صفحات كتاب أندريه بيه يمكنها أن تصلُحَ لدراسة صور الإدماج. لنُنهِ بحكاية أخيرة يعود فيها القاصّ اليافع إلى قوّة الإدماج عند الحوت، الحوت باعتباره صاحب أكبر بطون العالَم. لنتذكّر أنّ الحكايات التي جمعها أندريه بيه هي حكايات ألّفها التلاميذ بكلّ حرّية، دون أن يُقترَح أيّ موضوع. نجد إذن بحقٍّ فكرة **الإنشاء الفرنسيّ الطبيعيّ**، باعتبارها أثراً لحاجة **لتأليف الحكايات**. ها هي الآن الحكاية الأخيرة. إنّ الأسد والذئب والنمر التي أكلت «الأغنام والرّاعي» قد هربت مستقلّة الطّائرة. يسقط الأسد والذئب في البحر. فيصطادهما الصيّاد بشباكه. ولكن يأتي الحوت «فيبتلع الذئبَ والأسدَ والصيّاد والمركب». لقمة كبيرة ومصير بائس. أمّا الحياة الهادئة فتواصل مسيرتها. وبالفعل: «يواصل الصيّاد تدخين غليونه في بطن الحوت. ولكنّه أحدث فيه فقط ثقباً صغيراً لتسرّب الدّخان». وسنجد من جديدٍ **أحلام يقظة التأثيث والتهيئة** عندما ندرس صور حميميّة الكهف.

2

هل تجد صورة يونس هذه داخل بطن الحوت خصائص لها في الواقع؟ إن كلّ طفل وُلِد لحُسن طالعه قُرْبَ نهرٍ ما، وكلّ ابن صيّاد بالصنّارة، سبق له أن اندهش عندما وجد أسماك المنوة أو الزينابة في بطن الزّنجور. على حافة النّهر، يحلم الطّفل بالأحرى، وهو يرى الزنجور يبتلع فريسته، بالمصير

المحزن الذي يطبع بوضوح الكائنَ المُبْتَلَع. فشكل الغجوم الرّقيق جدّاً وهو في قلب المياه يُعِدّه في نهايةِ المطاف ليذهب للعيش في مَعِدَةِ غيره. كم هي عديدةٌ الأشياء التي تمتلك على هذا النحو مظهراً ذِواقيّاً! إنْ نحن تأمّلناها، فسيصبح بمستطاعنا أن نفسّر الكثير من الوساوس المَرَضيّة.

إنّ حالماً بالابتلاع مثل جيروم بوش[1] (Jérôme Bosch) يلعب دون توقّفٍ بهذه الصورة. ولتجسيم القاعدة الهازلة: «ابتلعوا بعضكم بعضاً»، كتب موريس غوسّار (Maurice Gossart) في كتابه حول بوش: «يبتلع الشدّق الضخم السّمكةَ التي تلتقف بدورها رنكة صغيرة. صيّادان جالسان في مقدّمة القارب. قال الشيخ فيهما للصبيّ، مبيّناً له هذه الأعجوبة: «انظر، يا بُنيّ، إنّي أعرف ذلك منذ زمن بعيد، كبار الأسماك تأكل صغارها». وكان سبينوزا (Spinoza) لا يستخفّ بوضوحِ هذا المَثَل. فالحكاية المَثَلِيّةُ: **ابتُلِعَ ذاك الذي اعتقد أنّه ابتَلَعَ** تتلخّص في هذه الصورة البسيطة جدّاً: «مُبتَلِعُون دوماً، مُبْتَلَعُونَ أبداً». ذلك هو «شعار سمكة الرّوش»، حسب جورج باربران[2].

ويُلفّق العلماء أيضاً بعض الأعاجيب، الخفيّة أحياناً والزّائدة عن الحدِّ أحياناً أخرى. ففي **رسالة في الأطعمة** (*Traité des aliments*) (ص 367)، يقول لويس ليمري (Louis Lémery) إنّنا نجد في بطن «الزنجور المتوحّش» أسماكاً بأسرها. «بل هناك من الكتّاب من يُسجّل أنهم قد وجدوا فيه قططاً». وكتب دودان (**التّاريخ الطبيعيّ العامّ والخاصّ للزواحف**، السنة العاشرة، ج 1، ص 63) (Daudin, *Histoire générale et particlière des reptiles*):

---

(1) جيروم بوش Jérôme Bosch (حوالى 1453–1516)، رسّام هولنديّ أثار اهتمام السورياليّين والمحلّلين النفسيّين ونقّاد الفنّ لما تحفل به لوحاته من كثافة تعبيرية ورمزية جعلتهم يعدّونه رسّام الدّواخل القلقة وفنّاناً رؤيويّاً. من أشهر لوحاته **حديقة الملاذّ** *Le jardin des délices*، رسمها نحوَ 1500 (المُراجِع).

(2) باربران Barbarin، **كتاب الماء** *Le livre de l'eau*، ص 26.

«رأى جان موريس أمير ناسّو... امرأة هولندية حبلى وقد ابتلعها أحد تلك الثعابين المرعبة». فحَمْل المرأة يُثير اهتماماً مضاعفاً. هكذا تُحاك الحكايات المثيرة. وسنقدّم من جهة أخرى بعد قليل تنويعات أخرى على مثال يونس، أمثلة أخرى للمُبتَلِع المُبْتَلَع. والمستودع الأدبيّ للزواحف، في هذا الصّدد، ثريّة جدّاً.

على هذا النحو، يجد ألكساندر دوما (Alexandre Dumas) من المهمّ أن يُسجّلَ هذه الذكرى (مذكّراتي، ج 1، ص 200). في الثالثة من عمره، رأى البُستانيَّ يشطر حَنَشاً شطرين. فخرجت منه ضفدعة مُبْتَلَعَةٌ هربت سريعاً وهي تقفز. «هذه الظاهرة، التي لم تؤاتني الفرصة لأراها تتكرّر منذ ذلك الحين، قد أثّرت فيَّ بشكل خاصّ وظلّت راسخة في ذهني حتّى أنّني، إذ أغلقت عينيّ لحظة كتابة هذه الأسطر رأيت من جديدٍ شَطرَي الحَنَشِ المتحرّكين، والضفدعة التي لا تزال هامدة وبيار المتّكئ على معزقته يضحك مسبّقاً من دهشتي»[1]. إنّ الصور الصغيرة تُثبّت الكبيرة. فدون هذه الضفدعة المُحرَّرَة، هل كان بإمكان الكاتب أن يظلّ قادراً على تذكّر الوجه المبتسم للبستانيِّ الطيّب؟

وقد كتب لويس بيرغو (Louis Pergaud) صفحات مُسلّية حول موتِ الضفدعة المُبْتَلَعة داخل بطن الحَنَش[2]. «كان لُعابٌ دبقٌ ودافئ يلفّها؛ وحركة بطيئة لا تُقاوَم تسوقها بشراسةٍ نحو الأعماق». على هذا النحو، وقبل الأوان، يجد بيرغو مثال الدُّوار السارتريّ، الدُّوار البطيء الذي يقود شيئاً فشيئاً نحو الموت، نحو موتٍ شبه مُمدّى، بفعل عملية الاندماج في الدّبق، في اللّزج (ص

(1) يعود دوما Dumas في صفحتين طويلتين إلى هذه الحكاية الطريفة في نصّه حول الثعابين، الذي ألحقه بكتابه المعنون **بائعات هوى وبغايا ومومسات** *Filles, lorettes et courtisanes*، طبعة 1875، ص 161.

(2) لوي برغو Louis Pergaud، **من غوبيل إلى مارغو** *De Goupil à Margot*، ص 161.

162). «على هذا النحو راح ينزلق عليها الموت، أو بالأحرى ليس هو الموت بعد، بل حياة سلبيّة، سالبة تقريباً، حياة مُعلَّقة، لا في الطمأنينة مثلما تكون عليه الحال في شمس الظّهيرة، بل متبلّرة، إذا صحّ القول، في الرّعب، ذلك أنّ شيئاً ما غير محسوس، ربّما نقطة وعيٍ، كان لا يزال يرتعش فيها بفعل المعاناة».

لا بدّ أن نشدّد مروراً على نعتٍ تسلّلَ إلى هذا النصّ الثريّ جدّاً بالخيال الماديّ، ذلكم هو النعت دافئ. فهو ليس على نفس المستوى الماديّ مع الصور التي تُحيط به. بل هو يُوافق جهازاً إنسانيّاً. فإنْ تدرّبنا على قراءة النصوص ببطء أكبر من البطء الذي كُتِبت به، ببطء شبيه بالبطء الذي حصلَ فيه الحلم بها، فإنّنا سنُحسّ، ونحن نحلُم بهذا الدّفء، بأنّ الكاتب يُشارك في تناقض وجدانيّ فريد من نوعه. فهل هو يتعذّب مع الضحيّةِ أم يتلذّذ مع المُبْتَلِع؟ في أيّ فم هو هذا اللّعاب الدّافئ؟ من أين أتت هذه الحرارة المفاجئة في عالَمٍ تُعرّفه الكُتُب بأنّه عالم الحياة الباردة؟ إنّ الكُتُبَ لا تُقدّ بها نعرفه وبها نراه فقط. بل إنّها تحتاج إلى جذور أعمق.

من ناحية أخرى، تفرض بقيّة حكاية بارغو أن يُصار إلى تحرير الضفدعة. إذ يأتي صقر ليأكل الآكل، فيقسم الحنشَ قسمَين بضربة من منقاره، بشكلٍ تنزلق معه الضحيّة الأولى «على الوسادتين الدّبقتين لشدقِ خاطفها». إنْ نحن تذكّرنا أنّ الرّاوي قد أصرّ على أن يُبيّن لنا قبل ذلك الضفدعة وهي تبتلع الجَرَادَات، فسنرى، من الجرادة إلى الضفدعة، ومن الضفدعة إلى الحَنَشِ، ومن الحنش إلى الصقر، صورة ليونس مضاعَفة ثلاثاً وهي بصدد الاشتغال. ولكنّ عِلمَ الجَبْر لا يتوقّف عندما يكون الطريق واعداً على هذا النّحو». يقول فيكتور هوغو[1] (Victor Hugo): «تجسّم قطعة من الحرير

(1) فيكتور هوغو Victor Hugo، عمّال البحر *Les travailleurs de la mer*، منشورات نيلسون Nelson، ج. 2، ص 198.

الصينيّ قرشاً يأكل تمساحاً يأكل بدوره نسراً يأكل بدوره خطّافاً يأكل بدوره يُسروعاً». وها هو يونس مضاعَف أربعاً.

في كالفالا لونروت (*Kalevela* de Löonrot) هناك وصفٌ لحكايةٍ طويلةٍ من المُبْتَلِعِين المُبْتَلَعِين. وهي على قدر عالٍ من الأهمّية بحيث يسمح تشريح المُبْتَلِع الأخير بأن نكتشف في المعدة الأكثر مركزية، الأكثر خفاءً، مِلْكاً أثمن من كلّ الأملاك الأخرى: إذ يستعيد ابن الشمس الشرارة التي سُرقتْ من قبة السماء الزرقاء. ها هو المشهد: يفتح ابن الشمس بطن الزنجور، أكبر المُبْتَلِعين على الإطلاق (مرجع سابق، ص 633).

«في بطن الزنجور الرّماديّ
اكتشف السلمونَ الشّاحب.
في بطن السلمون الشّاحب
يوجد اللّور الأملس».

في بطن اللّور، يكتشف كرةً زرقاء، وداخل الكرة الزرقاء كرةً حمراء. فيكسّر الكرة الحمراء:

«في وسط الكرة الحمراء
كانت الشرارة الجميلة
التي فرّت من السماء،
واخترقت السّحب،
والقباب الثماني للسّماء،
والفُلْك التسعة للجوّ».

وبإمكاننا أن نقرأ إثر ذلك حكاية طويلة، يُلاحق فيها الحدّاد، ذو اللحية

المحترقة، واليدين المحترقتين، الشرارة التّائهة وصولاً إلى اللّحظة التي يتمكّن فيها من حبْسها «داخل جذع شجرة جار الماء العجوز الجافة، في قلب أرومةٍ عفنةٍ»، ثمّ يضع الأرومة إثر ذلك في قدرٍ من النّحاس يلفّه في لِحاء شجر البتولة. ولكن كلّ هذه الحيل لتداخلٍ جديدٍ لا تفعل غير أن تُمسك بشكل أفضل بمبادئ التداخل الطبيعيّ التي تكون فاعلة داخل عقدة يونس. وإذا ما قرأنا النشيد الثامن والأربعين من **الكالفالا** متّبعين طرائقَ مذهبٍ في الخيال الماديّ، فإنّنا سنعرف بكلّ يُسرٍ أنّ كلّ الصور الفاعلة هنا ترتبط بأحلام العناصر الماديّة ذاتها.

فليس عبثاً أن تكون النّار مخبّأة هنا داخل بطن الأسماك. علينا أن نُكمل الصور التي كوّنتها **الأشكال** وندرك أنّ الزنجور ذاته هو داخل بطن النّهر، في رحم المياه. إنّ جدل الماء والنار، الجدل الذي يستعيد التناقضات الوجدانيّة العميقة للأنثويّ والذكوريّ، يُمكن أن يُعطى كسابقة حُلُميّة لكلّ الصور الموضَّحَة بكلّ سذاجة. عندما يجب إقناع الشرارة بالعودة «إلى داخل أثافي الموقد الذهبيّ»، يقول لها الحدّاد العجوز:

«أيّتها الشرارة التي خلقها الله،
أيّتها النار التي وهبها الخالق،
لقد ألقيتِ بنفسكِ في الماء دون سبب».

«دون سبب»، ولكن ليس دون أحلام. فبين الماء والنار، تُضاعف الصراعات والرّغبات صورها بشكلٍ متناقضٍ، وتقوّي الخيال بلا هوادة.

لكن لنواصلْ فحصنا لصور أكثر بساطة، صور مدفوعة بشكل أكثر وضوحاً بالرغبة في «**معرفة ما يحويه بطن أحدهم**».

3

هناك من الحكايات ما تُمثّل فيها عقدة يونس بشكل من الأشكال حبكة السّرد. مثلما هي حال **حكاية** الأخوين غريم (Grimm) **عقلة الإصبع** *Daumesdick*. هذا القزم الشديد القزمية، النائم في التّبن، يُقدَّم للبقرة ضمن قبضة من العَلَف. يستفيق ليُلفي نفسه في فم البقرة. ولمّا كان ماهراً بما فيه الكفاية ليتحاشى الأسنان -وهي مهارة نجدها عند الأبطال الأفذاذ-، فهو يصل إلى المعدة، هذا المسكن الغريب الذي لا نوافذ له ولا يصله نور الشمس، وهو ما ينبغي أن يلاحظه علماء الميثولوجيّات الذين يؤمنون بالتفسير الشمسيّ للحكايات. صاح عقلة الإصبع اللّبيب بأعلى صوته: «توقّفوا عن إعطائي التّبن!» لقد كانت هذه المَقمقة[1] كافية لترعب الخادمة فقالت مخاطبةً سيّدها: «آه يا إلهي، لقد تكلّمت البقرة». فالبقرة تملّكها إذن الشيطان. فقتلوها وألقوا بمعدتها على الرّوث. فأتى ذئبٌ جائعٌ وابتلع المعدة وما فيها، قبل أن يتمكّن عقلة الإصبع من الهرب. ولكنّ الذئب لم يشبع. فنصحه يونس الصغير (عقلة الإصبع) بأن يتوجّه إلى مطبخ والديه. فتسلّل الذئب الذي كان لا يزال هزيلاً من خلال ثقب الحمّام، ولكنّه بعدما التهم كلّ المؤن، لم يعد في مقدوره أن يسلك نفس الطريق. لقد سقط في الفخّ؛ هو أيضاً أصبح في المنزل الصغير مسجوناً وكأنّه داخل بطن. عندها بدأ عقلة الإصبع في الصياح بملء صوته. فكان أن استيقظ الأبوان فقتلا الذئبَ، وبضربة سكّين واحدة بَقَرَت الأمّ بطن الوحش لتُعيد طفلهما العجيب إلى النور. ولم يبقَ لهما غير أن يكلّفا من يُخيط له ثياباً جديدة، بسببِ ما لحق الأثواب القديمة من تلف كبير خلال كلّ هذه المغامرات: على هذا النحو نرى أنّ الحكاية تحاول أن تفكّر في كلّ شيء.

(1) من المِقماق أو المُقامِق، وهو مَن يتكلّم «من بطنه» كما يفعل أصحاب العرائس أو فنّانو مسرح الدّمى (المُراجِع).

غالباً ما تُسرَد أيضاً حكاية الثعبان الذي يبتلع ثعباناً آخر[1]. ويضيف ألكساندر دوما مُتغيّراً آخر (**فتيات وبغايا ومحظيّات** *Filles, lorettes et courtisanes*، ص 173). فلمّا كان ذيل الثعبان المُبْتَلَع لا يزال يظهر في فم الثعبان المُبْتَلِع، فإن كلّ واحد من حارسَي حديقة النباتات يُمسك بذيل أحد الثعبانَين. «فيخرج الثعبان الصغير من الثعبان الكبير مثلما يخرج نصل السيف من غمدِه». على الفور يبتلع كلٌّ من الثعبانَين المُصالَح بينهما أرنباً ضخماً. يمثّل الموت المُبْتَلَع في كلّ هذه الحكايات حدثاً بسيطاً يمكن محوُه.

ومن جهة أخرى، نلاحظ بكلّ تأكيد، في مثل هذه الحكايات، رغبة في الهزْل. لذلك لا بدّ أن نعطيَ مكانةً مهمّة للوظائف الهزلية. فهي تقيس، إن أردنا البقاء في مستوى الحياة النفسيّة الواعية، مهارة «الرّاوي» وسذاجة «المرويّ له». أمّا إذا ذهبنا إلى «عمق الأشياء»، فإنّنا سندرك أنّ الدّعابات تمارس فعلها في لاوعي الجدِّ وفي لاوعي الحفيد في آنٍ واحد. إنّها «أغطيةٌ» لخوفٍ ملتفٍّ على نفسه داخل لاوعي كلّ إنسان. بفضل عقدة يونس، يكون من السهل أن نكشف عن الفعل التحليليّ النفسيّ للدّعابة. لكنّنا نجد هذا الفعل لما هو هزليّ في الكثير من العلاجات التحليلية النفسيّة. والمحلّلون النفسيّون، على الرغم من مهنتهم المحزنة، غالباً ما يكونون فيما بينهم مرحين.

في حكاية من حكايات ميووش Milosz (**حكايات وخرافات شعبية من ليتوانيا القديمة**، ص 96 (*Contes et fabliaux de la vieille Litauanie*)، بإمكاننا أن نتابع الفعل شبه الجوفيّ، اللّاواعي، لصورة المُبْتَلِع المُبْتَلَع. ولن يجد المحلّل النفسيّ، من جهة أخرى، عناءً في أن يكشف في هذه الحكاية عن

(1) وما يبدو أكثر تسلية هو ثعبان تزارا Tzara. «يبتلع الثعبان ذيله وينقلب مثل قفّاز» (**ضدّ-الرأس** *L'Antitête*، ص 182). وإذ تستمرّ اللعبة تضع الثعبان في الاتّجاه الصحيح. وهو ما يُعطينا شكلاً جديداً لأوروبوروس، الثعبان الذي يبتلع ذيله (Ouroboros) [في الميثولوجيا اليونانيّة]. إنّ يونس المبتلع ذاته هذا قد أصبح بشكل طريف رمزاً للخلود.

علامات للتثبيت الشّرجيّ[1]. ولكنّ صورة يونس القديمة، بالتحديد، التي كانت لا تزال غير ظاهرة في الصفحات الأولى للنصّ، تظهر إلى السطح في الصفحة اللاحقة (ص 97)، بحيث يبدو تماماً أنّ حكاية ميووش قد كُتِبَت في الاتّجاه المعاكس الذي تمّ فيه الحُلْم بها. وقد لا يميّز التحليل النفسيّ بما فيه الكفاية بين ما يمكن أن نسمّيه الصورة المضمَرة والصورة الصريحة. فالتحليل النفسيّ المنشغل في كلّيته ببحثه عن العقد اللّاواعية بالأساس، لا يُعطي دائماً ما يكفي من الانتباه للصور الصريحة، للصور الجليّة حقّاً والتي تبدو بمثابة الأغطية البريئة للعقَد العميقة. يبدو لنا أنّ صورة يونس في بطن الحوت يمكن أن تصلح كاستبيانٍ ضمن أمراض عُسْرِ الهضم ذات الطّابع النفسيّ. إنّ هذه الصورة، بوضوحها وببساطتها وبمظهرها الطّفوليّ الكاذب، تمثّل وسيلة تحليل -مغرقة ربّما في البساطة، ومع ذلك نافعة- لهذه المنطقة الضخمة، للنفسانيّة الهضمية، غير المستكشَفة بما فيه الكفاية.

ففي حضور صور هي على هذه الدّرجة من السذاجة، بإمكاننا أيضاً أن نقيّم بشكل أفضل سذاجة بعض العقلنات، بحيث نتحصّل في هذا المقام على بعض العناصر لنقيّم هذه المقاربة النفسيّة المنقوصة التي غالباً ما تكفي لتحليل بعض الظواهر النفسيّة المُبسَّطَة في مملكة الصورة وفي مملكة الفكرة في نفس الوقت. فعلى سبيل المثال، بإمكاننا أن نضع لِحِسابِ عقلَنَةِ الصورة التقليدية هذا الرأي القروسطيّ الذي يُذكّر به لانغلوا مُلخِّصاً كتاب الكنوز (Langlois, *Le Livre des trésors*): يسود الاعتقاد أنّ الحيتان «تبتلع صغارها في حالة الخطر لتهبها ملجأ، ثمّ تلفظها بعد ذلك». ليس للمحلّل

(1) الطور الشرجيّ هو، حسبَ فرويد Freud، الطور الثاني في نموّ شخصيّة طفل الإنسان، يعقب الطور الفميّ، ويكون انتباه الطفل مشدوداً فيه إلى مؤخّرته. ويشكّل الثبات على هذا الطور، أو معاودته عند الشخص البالغ، أي ما يسمّى التثبيت الشرجيّ fixation anale، أحد أشكال النكوص والعصابات القهريّة (المُراجِع).

النفسيّ، في اعتقادنا، الحقّ في أن يرى في ذلك تطبيقاً للاستيهام المميّز باسم العودة إلى الأمّ. وفي الواقع، إنّ تأثير الصورة الخارجية، الصورة الصريحة، الصورة التقليدية، هو هنا بيِّن بشكل مفرط. لهذا علينا أن نأخذ بعين الاعتبار قيمة إغراءات الخيال المجازيّ، وأن لا نضع النّشاط بكامله لِحِسَابِ العُقد العميقة. أخيراً، إنّ القناعة الضعيفة التي نحلّلها في هذه الصفحات هي قناعةٌ مختلطة إلى أبعد الحدود. وليس بإمكاننا أن نعطيَ مثالاً للانخراط الكلّي في صورة يونس. فمحدودية الصورة هي، لهذا السبب، ملائمة جدّاً لجعلنا نُحسّ بتأثير العناصر المتجاوِرَةِ بكلّ بساطة، والتي لا تكون مُوَحَّدَةً بشكل كليٍّ أبداً.

4

يظهر البطن، في أحلامِ اليقظة الشعبية، كجوفٍ مضياف. فأن ننام والفم مفتوحٌ، هو أن نُعطي ملجأً لكلّ الهوامّ السّائبة. وعندما نتصفّح المعجم الجهنّميّ لكولان دو بلانسي (Collin de Plancy, *le Dictionnaire infernal*)، نجد بسهولة غابة مَعِدِيَّة خرافيّة تتجمّع فيها كلّ الحيوانات التي اعتقدت البشرية أنّها قد لفظتْها. على سبيل المثال، في مقال غونتران (Gontran) (انظر مقال موري (Morey))، يدخل سرعوب إلى فم النائم ويخرج منه. فهل هي روحٌ مهاجرة؟ في مقال أذيّاتٌ (*Maléfices*)، نقرأ عن فتاة مشؤومة «تقيّأت عظايات صغيرة، طارت من ثقب قُدَّ في الأرضية». ولن نندهش من أن يكثر الكلام عن «المسّ» عن طريق الفم (مقال تجديف (*Jurement*)): فتاة ابتلعت الشيطان.

ويتحدّث كاردان (Cardin) من جانبه (ص 199) عن النّائم الذي ابتلع أفعى والذي أمكن إنقاذُه باستنشاقِ دخانِ الجلد المحترق. فخرج الثعبان

المُدخَّن من فم المريض. ويستشهد راسباي (I) (Raspail، ص 308) بكياسةٍ بنصّ من 1673: «تملّكت بهلولَ أحد الأمراء، الذي كان يتسلّى بابتلاع بيض دجاج نيّئٍ ودون أن يكسر قشوره، آلامٌ في أحشائه. فقُدِّمَ له نقيع دخان ليشربه فأرجعَ عبر التقيّؤ دجاجة ميّتة بلا ريش، ولكن مكتملة تمام الاكتمال».

من يشرب من السّاقية يوشك أن يبتلعَ ضفادع. وتتضاعف الحكايات حول هذا الموضوع. وبمجرّد أن ينطلق «التضخيمُ»، فلا شيء يُمكنه أن يُوقف الخيال. في حكاية من حكايات غاسكونيا (la Gascogne) جمعها فرانسوا بلاديه (François Bladé)، يشرب الحمار القمرَ الذي ينام في النهر. والشعراء، بالغريزة، يستعملون نفس الصورة. كتب الشاعر الروسي سيرغيي يِسّنين (*Sergueï Essenine*):

«شربت الأحصنة القَمَرَ
الذي كنّا نراه في الماء».

غالباً ما يُجسّم الفولكلور المنسوج حول غارغانتوا (Gargantua) هذه الحكايات الخاصّة بالعملاق الذي ينام وفمه مفتوحٌ[1]: «إنّ الرّاعي الذي فاجأته العاصفة لجأ إليه صحبة قطيعه، وباستكشاف الكهف الضخم الذي هو فم غارغانتوا، وخزه في حنكه بعصاه. ولما أحسّ العملاق بأن شيئاً ما يحكّه، ابتلع عندما استيقظ من نومه الرّاعي وخرفانه». وإنّها لَحكاية متواترة تلك التي تقول إنّ فأرة صغيرةً تخرج من فَمِ رجل المناجم النّائم (انظر دورلير Dürler، مرجع سابق، ص 70). فرجلَ المناجم الذي يعمل داخل أحشاء الأرض يبتلع بشكلٍ طبيعيٍّ كائناتِ العالَم الجوفيّ.

(1) انظر في مواضع مختلفة من كتاب أرنولد فان غينيب، **فولكلور بورغونيا** *Le Folklore de la Bourgone*.

ويُعطي فولكلور غارغانتوا العديد من الأمثلة للنفسيّة الخاصّة بابتلاع كلّ شيء.

في كتاب بول سيبيّو (Paul Sébillot)[1]، نرى غارغانتوا وهو يبتلع مختلف الحيوانات وجيشاً وحطّاباً وعرباتٍ وأبناءه وزوجته ورهباناً وطاحونة وعتلاتها ومجارفَ وأحجاراً ونهراً. نراه يبتلع سُفُناً، وهو ما يُعطي للقارئ، مع شيءٍ من الحُلْم، قَلْباً للصور مُسلّياً. ألم نقل إنّ يونس في بطن الحوت لم يكن إلّا مُسافراً في عمق المركب؟ هنا الإنسان هو الذي يبتلع المركب. فالأمر هذا ليس بالمستحيل لمن هو بصدد الحلْم.

نفس عملية القَلْبِ تحدث عندما يبتلع غارغانتوا طبيبه لا دواءه، أو المُرضعة لا الحليب. في هذه الصورة الأخيرة لطفلٍ يرضع نوعاً ما بشدّة، فيبتلع مُرضعته، لدينا الحجّة على أنّ عقدة يونس هي ظاهرة نفسيّة للابتلاع. وبإمكاننا أن نعتبر عقدة يونس، من زوايا نظر متعدّدة، حالةً خاصّةً لعقدة الفطام.

لقد ألحَّ فروبنيوس (Frobenius) بصورة خاصة على الأساطير الأفريقية العديدة التي تتعلّق بصورة يونس. وتُعتبر البطن، في البعض من هذه الأساطير، بمثابة فُرنٍ يتلقّى فيه البطل شكلاً كاملاً تماماً. ولم يُفوّت هربرت زيلبيرير على نفسه مقارنة هذا الحدث بأساطير البطل الشمسيّ من ناحية، وبممارسات الخيمياء من ناحية أخرى[2]. لدينا هنا مثال على الحتمية المتعدّدة التكافؤ للصور. وبعبارة أخرى، إنّ الصور الكبيرة مُحدّدة بشكل تضافريٍّ surdéterminées، وهي ترتبط، بفضل تثمين غزيرٍ، بأقوى التحديدات. فالمادّة

(1) بول سيبيّو Paul Sébillot، غارغونتوا في التقاليد الشعبية *Gargantua dans les traditions populaires* (في مواضع مختلفة منه).

(2) هربرت زيلبيرير Herbert Silberer، مسائل الصوفية ورمزيّتها *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*، ص 92.

الخيميائيّة التي تكتمل داخل التّنور، والشمس التي تتهيّأ للولادة في رحم الأرض، ويونس الذي يستريح ويتغذّى داخل بطن الحوت، تلك صور ثلاث ليس لها، صوريّاً، ما يجمعها، ولكنّ ثلاثتها تعبّر، من خلال علاقة استعارةٍ متبَادَلَةٍ، عن نفس النزوع اللّاواعي.

5

بإمكان المقمقة بمفردها، إذا ما أرجعناها إلى الإعجاب الذي أثارته، أن تُعطي موضوع بحثٍ طويل. فهي مناسبةٌ لإرادة في الخداع تتّسم بكلبيّةٍ مُسلِّية. لنقدّم مثالاً غريباً. يُخصّص الأب فانسلو، في كتابه أسماء الطّيور (l'abbé Vincelot, *Les Noms des diseaux*)، صفحة للطير اللّوّاء (*Torcol*) (ص 104) الذي ينسب إليه تشنّجات مُصابٍ بالصّرع في نفس الوقت الذي يتّهمه فيه بالكسل. «وفي النهاية، مثلما يقول، يجد متعة في ممارسة المقمقة في عمق الأشجار المجوّفة التي يلجأ إليها؛ ثمَّ يخرج من مخبئه المظلم ليتأكّد من الأثر الذي أحدثه في سامعيه، ويواصل عرْضه عبر هيئات والتواءات تجعل منه بهلواناً حقيقيّاً». من مُلتهم السُّيوف إلى المُمَقمِق، هناك مجالٌ للمهاة كاملة للبطن الهزليِّ الذي يُعبّر بقوّة عن الاهتمامات المتنوّعة لكلّ صورة بَطنيّة.

كما تُعتبر المقمقة أحياناً بمثابة صوتٍ شيطانيّ. فتنقلب المُزحة، مثلما يحصل غالباً، إلى أمر فظيع (انظر كولان دو بلانسي، مرجع سابق، مقال أذيّاتٌ *Maléfices*). في قصّة بيرّو الجنّيات (Perrault, *Les Fée*)، تبصُق الفتاة الشّريرة علاجم مع كلّ كلمة تخرج من فمها. هكذا يكون للبطن كلّ أصوات الوعي الآثم[1].

---

(1) انظر قصّة الأخوين غريم Grimm، أقزام الغابة الثلاثة *Die drei Männlein im Walde*، التي تلفظ فيها الفتاة الطيّبة ذات القلب الذهبيّ من فمها قطعاً ذهبيّةً مع كلّ كلمة، في حين تلفظ أختها، الشرّيرة، علاجم.

كلّ هذه الصور يمكن أن تبدو بعيدة ومتضاربة. ولكن إذا ما أخذناها في منبعها، فلن يسَعنا إلّا أن نعترف بأنّها تمثّل دائماً صورَ كائنٍ مسكونٍ بكائنٍ آخر. لذلك يجب على هذه الصور أن تجد مكانها ضمن فينومنولوجيا التّجاويف.

6

يقدّم كارل غوستاف يونغ، في كتابه **علم نفس التحويل** (ص 135) (*Die Psychologie der Uebertragung*)، ترجمة **خيميائيّة** حقيقية لصورة يونس، ترجمة تعدّ، من زاوية نظرنا، ثمينة للغاية ما دامت تتمثّل في التعبير **ماديّاً**، وبمشاركة في حميمية المادّة، ما تُعبّر عنه الصورة التقليدية داخل **مملكة الأشكال**. ففي اللغة الخيميائيّة، لم يعد الأمر يتعلّق بشخصية ينبغي إعادة نفْحها بالشباب، بل بمبدأ ماديّ يتعيّن تجديده. ففي بطنِ أنبوبٍ خيميائيّ، يُعْهَد بالمادّة التي يلزم تطهيرها وتقويتها إلى ماءٍ أوّليٍّ، إلى زئبقِ الفلاسفة. وإذا كانت الصور الشكلية تستمرّ في الوجود، فلأنّها استعارات. فالاتّحاد المُجدِّد، على سبيل المثال، يتمّ داخل **مياه** رحمٍ ما، «في السّائل الأمنيوتيّ للرّحم الحاملة» (ص 130).

مع تدوينات حميمية بصورة إنسانية إلى أبعد الحدود كهذه، يجب ألّا نندهش من تدخّلِ لاوعي الخيميائيّ بكلّيته. فعندما نقرأ يونس الخيميائيّ هذا، نكون مدعويّين للحلم في العمق، وأن نتبع كلّ الصور في اتّجاه العمق. وها هو الرّسم البيانيّ لهذا الغوص، الذي يجب أن نُحسَّ على امتداده بخسارة للصور الشكلية وربحٍ للصور الماديّة:

بطن،

ثدي،

رحم،

ماء،

زئبق،

مبدأ هضم - مبدأ الرطوبة الجذرية.

ينبغي أن يساعدنا هذا السلّم النازل على الهبوط داخل لاوعينا. فهو يُرتّب رموزاً يعتبرها التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ[1]، بشكلٍ مفرط في التسرّع، بمثابة رموز متكافئة.

بالتخلّي تدريجيّاً عن رسوم الحياة الواعية، يبدو أنّ الصور تغنم الحرارة، الحرارةَ اللّطيفة للّاوعي. فالزئبق، بالتحديد، الذي يُمدّي كلّ سيولةٍ، كلّ عملية إذابة هضمية، يُعرّفه يونغ كصورة جوفيّة للّاوعي، صورة هي في نفس الوقت ماء وتراب، عجينةٌ عميقة. ولكنّ الماء هو من يحتوي على أكبر «عمقٍ» لاواعٍ. هو الذي يهضم، شأنه شأن العُصارة الهضمية.

على هذا النحو، وعلى الرغم من أنّنا ستكون لنا الفرصة من بعد للنظر في ما يقرّب حصان طروادة وأوليس البارع وحوت يونس بعضاً من بعض، فإنّه لا بدّ من أن نميّز بين الأجهزة اللّاواعية للأطراف الثلاثة. فالحوت يكون داخل البحر، لقد أُدمِج بالماء، إنّه قوّة أوّلية للماء. كينونته -وجوديّته الإيجابية والسلبية- تفعل في مستوى جدلِ مرض الاستسقاء. إنّنا نشعر بهذا الجدل وهو بصدد الفعل من اللّحظة التي نقلّص فيها من وضوح الصور المرسومة، وبالتحديد من اللّحظة التي نتأمّل فيها الترجمة الماديّة للخيميائيّين.

---

(1) انظر هربرت زيلبيرير، مرجع سابق، ص 156: «الأرض والكهف والبحر وبطن الأسماك، إلخ... كلّها رموز للأمّ وللرّحم.» وبالطبع، غالباً ما تصوّر النقوش الخيميائية القزمَ طافياً أو واقفاً في قلب إنبيق التقطير. ولكن يجب أن نعرف كيف نمحو الصورة حتّى يكون لنا المبدأ، لا بدّ أن نحلم في العمق.

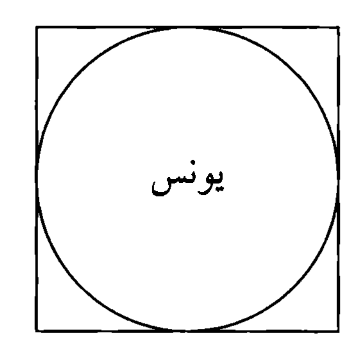
ومثلما يقول يونغ (مرجع سابق، 2، ص 165): «حتّى في جسم المادّة الخيميائيّة يكون الاستسقاء قريباً من النِّصف». إنّ كلّ حَبَلٍ، في نظر من يحلُم في مستوى العناصر، إنّما ينمو باعتباره استسقاءً. إنّه فائضٌ مائيّ.

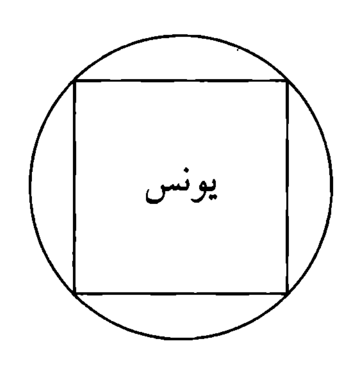
إذا أردنا الآن، وقد محونا كلّ صورة ساذجة، أن نتابع الخيميائيّ في جهده الفكريّ، في سعيه لتجسيم أفكاره المجرّدة التي تتعلّق بحميمية الموادّ، فإنّه سيكون علينا أن نأخذ بعين الاعتبار لُعبة للدوائر والمربّعات. إنّنا نعتقد إذن أنّنا بعيدون تمام البعد عن الأحلام العميقة، وفي الواقع إنّما نحن قريبون جدّاً من النماذج الأصليّة (archétypes).

وبالفعل، من يرسم دائرةً ويعطيها قيماً رمزية يحلم بشكل خفيٍّ أو جليّ **بالبطن**؛ أمّا من يرسم مربّعاً ويُعطيه قيماً رمزية فإنّما **يبني ملجأ**. إنّنا لا نتخلّى بسهولة عن الاهتمامات اللّاواعية لفائدة اهتمامات هندسية تماماً.

إذا كان علينا أن نعود إلى الوراء أكثر في مملكة النماذج الأصليّة، فربّما أمكننا أن نقترح الدائرة تجسيماً لعقدة يونس الأنثويّة والمربّع تجسيماً لعقدة يونس الذكوريّة. على هذا النحو يجد **الأنيموس والأنيما**[1] الرسم الحُلُميّ الكامل الذي يتوافق مع قواهما اللّاواعية. وسنحترم من جهة أخرى الثنائية الأساسية التي يقترحها يونغ والتي تربط **الأنيموس بالأنيما**. وسيكون لنا حينها يونسان أساسيّان يتوافقان مع هذين الرّسمين: الأنيما **داخل** الأنيموس أو الأنيموس **داخل** الأنيما. وعلى أيّة حال، إنّ علاقة **الأنيما بالأنيموس** هي جدل احتواء enveloppement، لا جدل قسمة. وبهذا المعنى يكون اللّاوعي، في أشكاله الأكثر بدائيةً، خُنْثَويّاً.

(1) سبق التعريف بهما (المُراجِع).





إنّ رسماً مقتبساً من كتاب في الخيمياء يعود لسنة 1687 ثمَّ أُعيد استنساخُه في كتاب ك. غ. يونغ: علم النفس والخيمياء *Psychologie und Alchemie* (ص 183)، يُمثّل مربّعاً رُسِمت بداخله دائرة. وداخلَ الدائرة هناك شكلان صغيران يمثّلان رجلاً وامرأةً. وكان العنوان كالتالي: «تربيع الدائرة». والحال أنّ هذا الشكل ليس استثنائيّاً، وإذا ما تابعنا تحليله معتمدين على الشّروح التي قدّمها الكتّاب الخيميائيّون، فإنّنا سنكتشف الطّابعَ المختلِطَ للقناعات. إنّهم يُريدون توضيح الحدوس الواقعية بالاعتماد على الحدوس الهندسية. ويتعلّق تربيع الدائرة هنا بجمع الجنسين الذكوريّ والأنثويّ في وحدة جامعة مثلما نجمع داخل نفس الشكل إمّا الدائرة المؤطّرة أو المربّع المُطوَّق. بكلّ وضوح يُعبّر مثل هذا المزج بين قيم التمثّل الواضح وقيم القناعة اللّاواعية عن الطّابعِ العُقَديّ لمثل أحلام اليقظة هذه[1].

إنّنا نعتقد إذن أنّ الرسوم البيانية التي نقترحها ليست تجريدات إلّا في الظّاهر. إنّها تضعنا في أصل الحاجة إلى التمثيل ذاته، أصل الحاجة إلى التعبير، أصل الحاجة إلى التأكّد من الحقيقة الحميمية من خلال التمثّلات والتعبيرات. أن نُسيّج، ها هو حلم إنسانيّ كبير. أن نستعيد انغلاق لحظات راحتنا الأولى،

(1) انظر مواضع مختلفة من كتاب لوفلر دولاشو Loeffler-Delachaux، الدائرة. رمز *Le Cercle. Un symbole*.

ها هي الرغبة التي تتولّد من جديد كلّما حلمنا بكامل الهدوء. لقد أفرطنا في دراسة صور الملجأ كما لو كان على الخيال أن يتجنّب صعوبات فعليّة، وكما لو أنّ الوجود وجودٌ مُهَدّدٌ باستمرار. والحال أنّنا ما إن نُحلّل عقدة يونس حتّى نراها تمْثل بصفتها قيمة من قيم السعادة. وتطبع عقدة يونس إثر ذلك كلّ أشكال الملاجئ بهذه العلامة البدائية للسعادة الهانئة والدافئة، التي لا تُهاجَم أبداً. إنّها مطلق حميميّةٍ حقيقيٍّ، مطلقٌ للّاوعي السعيد.

إنّ رمزاً يكفي والحالة هذه لحراسة هذا القيمة. وسيكون اللّاوعي متيقّناً من انغلاق الدائرة شأنه شأن المسّاح الأكثر فطنة: فإذا ما تركنا أحلام اليقظة الحميمية تُتابع طريقها، فإنّنا سنجد عبر طريقة في الانطواء (involution) الثابت كلّ قوى الاحتواء أيضاً (enveloppement)، وسترسم اليد الحالمة الدائرة البدائية. يبدو إذن أنّ اللّاوعي ذاته يعرف، كرمز للوجود، دائرة بارمنيدس. ليس لهذه الدائرة الجمال العقلانيّ الذي يحوزه الحجم الهندسيّ، إلّا أنّها تتمتّع بمصادر الأمْن الكبرى للبطن.

7

للمحلّلين النفسيّين، نظراً لكونهم يقدّمون حقّاً أنماطاً جديدة من التفسير النفسيّ، نوعٌ من الميلِ للإجابة بكلمة واحدة على الأسئلة المتعدّدة لعالمِ نفسٍ مألوف. فإذا سألناهم بماذا تفسّرون الاهتمام، الجادّ إلى حدٍّ ما، الذي يولَى لصوَر يونس، فإنّهم سيجيبون: إنّها حالة خاصّة لسيرورة التماهي *identification*. فللّاوعي سلطة استيعاب عجيبة، حقّاً. تُحرّكه رغبة، متجدّدة بلا هوادة، لاستيعاب كلّ الأحداث، وهذا الاستيعاب هو على درجة من الكمال يُصبح معها اللّاوعي عاجزاً تمام العجز عن الانفصال، مثلما تفعل الذّاكرة، عن مكتساباته وعن تسليط الضوء على الماضي. فيه يكون الماضي

مُسجَّلاً، ولكنّه لا يقوم بقراءته. وهذا ما يجعل بالخصوص مشكل التعبير عن القيم اللّاواعية أكثر أهمّية. وكذلك عندما قمنا بإرجاع صور يونس إلى قانون عامّ للاستيعاب، يبقى علينا أن نفسّر كيف تتكاثر هذه الصور، وكيف تختلف، ولماذا تبحث عن التعبيرات الأكثر تنوّعاً. على التحليل النفسيّ أن يتفحّص، إذن، مشكل التعبير هذا، مُعتبراً التعبير في النهاية بمثابة جدل حقيقيٍّ لسيرورة الاستيعاب.

لكي ندرس هذا المشكل المتعلّق بإسقاط الاستيهامات على صورة من الصور، تُعَدّ حالة عقدة يونس مناسبة جدّاً ما دامت الصورة تتمتّع بخصائص موضوعية بشكل مباشر. بإمكاننا القول في الواقع إنّ العودة إلى الأمّ واضحة هنا. يستشهد شتيكل (Stekel)[1] بحالة مريض يقوم، في الثالثة عشر من عمره، بإثارة الاستيهام على هذا النحو: يتمنّى أن يعرف من الدّاخل جسمَ عملاقةٍ كبيراً بشكل مخيف. فيتخيّل أرجُوحَةً منتصبةً داخل جسم العملاقة، الأمر الذي يُراكِم كلّ ضروب الانتشاء. للبطن ارتفاعٌ بعشرة أمتار. ويرى شتيكل أنّ في ذلك نوعاً من الإسقاط، على مستوى حالم الثالثة عشرة من العمر، للنّسَب التي تربط الجنين بالأمّ. على هذا النحو تجد الغرائز الغامضة التي يُحدّدها المحلّلون النفسيّون تحت اسم العودة إلى الأمّ تمثّلات بصرية ساذجة. إنّ حاجة للرؤية تبدو هنا جليّةً، لا بل لعلّها أكثر تميّزاً إلى درجة تعيد معها الحَالمَ إلى زمن ما قبل الولادة حيث لم يكن بإمكانه أن يرى. بتأمّلنا هذا المثال، نعودَ إلى السؤال عن أصل الحاجة إلى الصور.[2] ولعلّ هذه

(1) ذكره زيلبيرير، مرجع سابق، ص 198.

(2) يضع باشلار الحاجة إلى الصّور ضمن حاجة أوسع هي الحاجة إلى التمثُّل، وقد أعلن في كتاب «فلسفة اللا» أنّ «الفلاسفة قد أخطأوا عندما لم يطالبوا بحقّهم في دراسة منهجية للتمثّل».

(G. Bachelard, *La Philosophie du Non*, Tunis, éditions Cérès, 1993, p. 68)

ولهذا يجب على الفلاسفة ممارسة هذا الحقّ، عقلانياً كان التمثّل أو حسّياً تذكرياً =

الحاجة تتحقّق هنا بشكل تقريبيٍّ للغاية، وساذج للغاية. فالحالم يضع جنباً إلى جنب، ودون فويرقات، العناصر اللّاواعية والعناصر الواعية. ولكنّ غياب الفويرقات هذا هو بالتحديد ما يجعل من صورة يونس رسماً ضروريّاً للفحص التحليليّ النفسيّ لاستيهام العودة إلى الأمّ.

8

غالباً ما ينسى التحليل النفسيّ أيضاً عنصراً من عناصر الأسطورة. إذ يُنسَى أنّ يونس قد أُعيدَ إلى النور. وبمعزل عن التفسير عبر الأساطير الشمسية، هناك في هذا «الخُروج» فئةً من الصور التي تستحقّ الاهتمام. فالخروج من البطن هو آليّاً دخولَ في الحياة الواعية، لا بل في حياة تُريد وعياً جديداً. وبإمكاننا أن نربطَ بكلّ يُسرٍ هذه الصورة لخروج يونس بمباحث

= أو خيالياً، وذلك لا سيّما وأنّ التمثّل كما يحدّده باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الراحة»، هو «حاجة»، «حاجة إلى التمثّل» (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 149)، شبيهة بالحاجة التي يتميّز بها الخيال، ألا وهي «حاجة إلى الصور» (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 34). ولذلك لا يرى الخيميائيّون أيّ حرج في الجمع بين التمثّلات الواضحة والتمثّلات الغامضة، و«مثل هذا المزج بين قيم التمثّل الواضح وقيم القناعة اللّاواعية يعبّر بكلّ وضوح عن الطابع التعقيديّ لمثل أحلام اليقظة هذه». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 149) وإذا كان باشلار في كتاب «فلسفة اللا»، يتقصّد «تنقية» العلم من الصور والاستعارات والمجازات بكلّ أنواعها، تنقية يجب أن تكون دائمة، فإنه في كتبه اللاّحقة حول الخيال الماديّ، يدعو إلى أن «نعطي الخيال المكانة التي يستحقّها في النشاط الإنسانيّ: المكانة الأولى». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 63) لذلك، في نظر باشلار، تتجذّر ملكة الخيال في الطبيعة البشرية، فهو: «قوة كبرى للطبيعة البشرية» (G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 16)، ومثلما يتفوّق الخيال على الإحساس، تتفوّق الصور على الأفكار، وعلى التجارب: «إنّ الصور التي هي قوى نفسية أوّلية هي أقوى من الأفكار، وأقوى من التجارب الواقعية» (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 20) (المُترجم).

الولادة الحقيقية، بمباحث ولادة الملقَّن بعد مسار تلقينيّ، وبالمباحث الخيميائيّة للتجدّد الماديّ (انظر **ولادة جديدة** *Wiedergeburt*، لزيلبيرير، مرجع سابق، ص 194 وما يليها).

يسوق الدكتور هنري فلورنوا (Henri Flournoy)، وهو يفحص بكلّ انتباهٍ صورَ بعض الشعارات، الملاحظات التالية[1]: «تعترضنا في بعض الأحيان في بعض الشعارات السلاليّة صورة حَنَشٍ يَلفظ لَهَباً أو يبتلع طفلاً. أعتقد أنّ دارسي الشعارات يقترفون خطأً في طريقة تأويلهم لهذه الصورة الأخيرة؛ فالحيوان لا يلتهم المخلوق البشريّ الصغير مثلما يعتقدون، بل إنّه لفظه. هذا التفسير يبدو لي الأكثر بساطة... فإذا كان الثعبان الذي يبصق النّار يمثّل بشكل جيّد للغاية، وبفضل دلالته القضيبيّة، فكرة القوّة الخلاّقة، فإنّنا نُدرك أنّ هذه الفكرة ستكون مُرَمَّزَةً بشكل أكثر دقّة بفضل صورة الثعبان الذي يُخرج من جوفه طفلاً». وبإمكاننا بالإضافة إلى ذلك أن نسجّلَ نوعاً من الخلقِ المُحتقِرِ، خلق عبر الذّكر الذي يبصق الأطفال تماماً.

ومن جهة أخرى بإمكاننا أن نجمّع بكلّ يُسرٍ صوراً أدبية للانسكاب الغزير. فلنعطِ واحدة منها، بسرعة، على سبيل المثال: «تنفتح الثمار لتَلِدَ تماسيح صغيرة تفلت من أشداقها رؤوس نساءٍ ورجال. وتتلاحق هذه الرؤوس وتجتمع مثنىً مثنىً في مستوى الشفاه»[2]. هذا إذن حقّاً نقيض يونس مضاعَف قد يغْمد بكلّ هدوءٍ عالمٌ في الجبر فنطازيٌّ إلى كتابته على هيئة: «يونس2»، توخّياً للسهولة في تصنيفاته.

كما أنّ قارئاً «عقلانيّاً» قد يسارع إلى إدانةِ عبثيّة هذه الصورة التي تنتمي إلى

---

(1) **المجلّة الدولية للتحليل النفسيّ** *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*، 1920.

(2) جورج ريمون دوسّين Georges Ribemont-Dessaignes، **النعامة ذات العينين المطبقتين** *L'Autriche aux yeux clos*، 1925.

زمن السوريالية الجميل. ومع ذلك فإنّنا سنقدّر بشكل أفضل القيمة الحُلُميّة للصورة التي تَرِد تحت قلم ريبمون دوسّين (Ribemont-Dessaignes) إذا ما قمنا بمقارنتها بمجموعة من الصور القديمة: فالمرأة التي تخرج من فم التمساح إنّما هي ولادة لنذّاهة البحر[1].

إنّ واحداً من النّقوش مستنسخاً في الصفحة 610 من كتاب ك. غ. يونغ علم النفس والخيمياء عن منمنمة من القرن القرن الثامن عشر يصوّر فيشنو (Vischnou) وهو يخرُج من فم سمكة. وبالمثل، غالباً، ما تجعلُنا المنقوشات القديمة التي تصوّر نذّاهاتٍ نتخيّل امرأة تخرج من جِلْدِ سَمكة وكأنّها تخرج من غِمْد. إنّ حلم اليقظة، بمجرّد أن نصغي إليه، ينقاد بسهولةٍ لتأرجح الصورة هذا كما لو كانت النذّاهة ولِادةً، خلاصةً للأصل الأوقيانوسيّ للحياة. وإن سَمَحنَا للاوعي بأن يتجلّى أمام مثل هذه الصور، فإنّنا سريعاً ما سندرك أنّ النذّاهة ليست مجرّد تجميع لشكلَين، وأنّ أصلها أعمق بكثير من السّهولة العضلية لِسبَّاحَة. إنّ صورة نذّاهة البحر تُلامس المناطق اللّاواعية لرحم المياه.

9

وبالطبع، ليس علينا أن نَعرض كلّ مجهودات العقلنة التي بُذلت لدعم واقعةِ إقامةِ الحيوانات داخل الجسم الإنسانيّ. فبعض الأمثلة تكفي.

(1) النذّاهة (وكذلك عروس البحر) هو الاسم الذي أُعطي في العربية لـ Sirène (باليونانية القديمة: *seirēn*)، والنذّاهات مخلوقات خياليّات تصف الأوديسّة كيف يجتذبن بغنائهنّ وعزفهنّ السّاحرَين البحّارة حتّى يفقدوا كلّ إحساس بالاتّجاهات وتتحطّم مراكبهنّ على الشواطئ حيث تلتهمهم هؤلاء الغاويات. وتصف الأوذيسة كيف أفلت أوليس من فخّهنّ واستمع إلى غنائهنّ دون أن يصيبه أذىً، وذلك بأن طلب من رجاله أن يوثقوه بحبال على متن السفينة (المُراجِع).

إنّ راسباي، الذي يُعطي أهمّية كبيرة لتأثير الحيوانات على صحّة البشر، يُراكم حكايات الثعبان الذي يتسلّل داخل الجسم الإنسانيّ[1]. فـ«الثعابين تبحث عن المواد اللّبَنِيَّة وهي مُغرمة بالخمر التي تُسْكرها. وهناك من رأى بعضها يحلِب الأبقار؛ ونجد منها من هو غارقٌ في عمق الخزّانات! وبإمكانها أن تتسلّل داخل عضوٍ من الأعضاء، دون أن تُسبِّبَ عند مرورها أيَّ ألم. فلماذا لا تأتي للارتواء من المواد اللّبنية داخل معدة أحد الأطفال، ومن الخمر داخل معدة أحد السكّيرين، مثلما تفعل في مصنع صناعة الألبان أو في برميل الخمر؟» ثمَّ هذا: «تخيّلوا، في عصر الموسم المتقدّم، ثعباناً صغيراً يبحث عن ملجإ، يربُض فيه ويتدفّأ، فيدخُل تحت تنّورة امرأة ريفية نائمة؛ أفلا تستطيع الحاجة إلى الإسْبَاتِ أن تدفعه إلى التسلّل، عبر المهبلِ، إلى حدود التجويف الرّحِمِيّ ليربض فيه وهو خَدِرٌ تمام الخَدَر؟».

إلى جانب هذه المحاولة في مناقشةٍ ذات حجج موضوعية إلى حدٍّ ما، بإمكاننا أن نجد عند راسباي عبارة غريبة جدّاً تقودنا إلى عالَم الأحلام.

إذا كان تقرير بلينيوس يقول إنّ خادمة استطاعت أن تلِدَ ثعباناً، فليس في ذلك من عجبٍ على ما يقول راسباي، «إن نحن تخيّلنا أنّ هذا الثعبان الصغير قد دخل، **عبرَ تشنّج الأحلام**[2]، داخل مهبل الخادمة النّائمة، وأنّه خرج منه، وقد صار أصعب مِرَاساً، وكما لو كان أكثر ألمًا، فسبّب على هذا النحو كلّ آلام الإجهاض». فهل يجب على تشنّج الأحلام أن يُجيب بكلّ سهولة على الفرصة الاستثنائية إلى أبعد الحدود المتمثّلة في ثعبان صغير يبحث فعليّاً عن ملجأ ما؟ وحده إله النوم يمكنه أن يُدير بشكلٍ حكيم للغاية الأسباب العارضة، رابطاً عالم الواقع بعالم الأحلام. إذا بدأت هذهَ الحكاية الطريفة

(1) راسباي Raspail، **التاريخ الطّبيعيّ للصحّة وللمرض...**، *Histoire naturelle de la santé et de la maladie...* 1843، ج. 1، ص 295.

(2) أنا من يُشدّد على الكلمات (المؤلّف).

بتشنّج الأحلام، فلماذا لا توضع بكلّيتها في حساب كابوس من الكوابيس؟

10

إنّ صورة يونس في بطن الحوت، بناء على نجاحها، لا بدّ أن تكون لها جذور أكثر عمقاً من تقليدٍ نجعل منه طُرفةً مُسلّيةً. فلا بدّ أن توافقها أحلام يقظة أكثر حميمية، وأقلّ موضوعية.

وفي الواقع، تنتج مثل أحلام اليقظة هذه في الغالب من الخلط المعروف جدّاً عند المحلّلين النفسيّين بين البطن الجنسيّ والبطن الهضميّ. فلنُميّزْ بشكل أكثر وضوحاً بين هاتَين المنطقتين اللّاواعيتَين.

تتوافق صورة يونس في شكلها الهضميّ مع اللّهفة إلى البلعِ دون تبديد الوقت اللّازم للمضغ. يبدو أنّ النَّهِمَ، الذي تحرّكه رغبات لاواعية بدائية، يعود إلى مرحلة المصّ (*sucking*). ويجد الملاحِظ العارف بالفراسة سماتَ ذلك على وجه مبتلِع المحار، الذي هو من الأطعمة النادرة التي يبتلعها الرجل الغربيّ وهي حيّةً. ويبدو في الواقع أنّ بإمكاننا أن نكشف عن مرحلتَين للّاوعي الفمّيّ: الأولى تتوافق مع العُمُرِ التي نقوم فيها بالبلْعِ، أمّا الثانية فهي توافق العُمُرَ التي نقوم فيها بالقضم. وبإمكان حوتِ يونس وغولِ عقلة الإصبع أن يصلُحا كصورتَين لهاتَين المرحلتَين. لنُسجّل أنّه، للضحيّة التي تتعرّض للابتلاع، تكاد الصورة الأولى تكون أقلّ إرعاباً بكثيرٍ لدى مقارنتها بالثانية. فإذا ما تماهينا مع المُبتَلِع، فإنّ طرازاً جديداً من العدوانية يبرز لدى الانتقال من الصورة الأولى إلى الصورة الثانية. فإرادة البَلْعِ تُعَدّ ضعيفة جدّاً مقارنةً بإرادة العضّ. لهذا يجب على عالم نفس الإرادة أن يقوم بإدماج درجات مختلفة في الصور الشديدة الاختلاف من الناحية الحركيّة. فالذِّوَاقَة، التي تحتاج إلى استعدادات نفسيّة بقدر حاجتها لاستعدادات

طِباخيّة، ستكون بكاملها محلّ تجديد. وسنُدرك بيُسْرٍ أنّ وجبة طعام يجب ألّا تُقدَّرَ بناء على نِتاجها المُغذّي فقط، بل أيضاً بناء علَى الإشباعات الحقيقية التي تُحقَّق لمجموع الكائن اللّاواعي. فلا بدّ على الفطور المتوازن أن يجمع بين القيم الواعية والقيم اللّاواعية. فإلى جانب التضحيات الأساسية لإرادة العضّ، لا بدّ أن يتضمّن إشادة بالزّمن السعيد الذي كنّا نبتلع فيه كلّ شيء، بعينين مطبقتين.

ومن الملفت جدّاً للانتباه من ناحية أخرى أنّ الميثولوجيين قد اعترفوا ضمنيّاً بالفرق بين المستويَين اللّاواعيَين اللذين يتوافقان مع فِعْلَي العضّ والبَلْع. كتب شارل بلوا (Charles Ploix): «إنّ بقرة النصوص الفيديّة (les Védas)[1] في ابتلاعها للبطل، إنّما تقوم بإخفائه أو بجعله لامرئيّاً؛ فنحن بالتأكيد في حضرةِ حدثٍ أسطوريٍّ، لأنّ البطل يُبْتَلع ولا يُفْتَرَسُ؛ ثمّ يظهر من بَعد من أجل حلّ العقدة القصصيّة». يُبْتَلَع ولا يُفْتَرَس، ها هو تمييز بإمكاننا أن نسجّله فيما يتعلّق بكلّ أساطير اللّيل والنّهار. لا شكّ أنّ التفسير العقلانيّ الذي يُريد أن يفهم بشكل مفرطٍ في التسرّع، ودون أن يأخذ بعين الاعتبار القيم الحُلُميّة، سيقول: ما دام على الحكاية أن تُرْجِعَ لنا البطلَ في ألَقِ النّهار الجديد، فمن المعقول أكثر ألّا تقومَ بتقطيعه إربًا إربًا. ولكنّنا لا نفهم بتاتاً لماذا تُصاب الأسطورة فجأةً بكسلٍ في خلق المعجزات. فالافتراس يوقظ، في الواقع، إرادة أكثر وعْياً. أمّا الابتلاع فهو وظيفة أكثر بدائيّةً. لهذا السّبب يكون الابتلاع وظيفة أسطورية[2].

فالمُبْتَلَع لا يتعرَّض لمأساة حقيقية، وهو ليس بالضرورة لُعبة حدثٍ بائس.

---

(1) تعني «فيدا» Véda بالسنسكريتية «رؤية» أو «معرفة»، وهو اسم نصوص يقول الموروث الهنديّ أنّها أُوحيَ بها إلى حكماء البلاد، وهي تُتناقَل منذ قرون في الأوساط الفيديّة والبراهمانيّة والهندوسيّة (المُراجِع).

(2) انظر بريال Bréal، **هرقل وكاكوس** *Hercules et Cacus*، طبعة 1863، ص 157.

بل إنّه يحتفظ بقيمة ما. ومثلما يلاحظ ذلك ك. غ. يونغ (الإنسان ساعياً إلى اكتشافِ روحه، الترجمة، ص 344 (*L'Homme à la découverte de son âme*): «عندما يُبتَلَع شخصٌ ما من قبَل تنّين، فلا يُعدّ ذلك حدثاً سلبيّاً فقط؛ إذ عندما يكون الشخص المبتلَع بطلاً حقيقيّاً، فإنّه يصل إلى حدود معدة الوحش؛ وتقول الميثولوجيا إنّ البطل يصل إلى معدة الحوت بزورقه وسلاحه. وهناك يعمل جاهداً، مُستعيناً ببقايا مركبه الشراعيّ الصغير، على تقطيع الجدران المَعديّة. لقد كان غارقاً في ظلام دامس، وكانت الحرارة من الشدّة بحيث تساقط بفعلها شعره. إثر ذلك أشعل ناراً داخل الوحش وسعى إلى بلوغ أحد الأعضاء الحيوية، القلب أو الكبد، فقطَعه بسيفه. خلال هذه المغامرات يكون الحوت قد سبح متنقّلاً من بحار الغرب إلى بحار الشرق، حيث يجنَح، ليموت على أحد السّواحل. وبإدراك البطل ذلك، يقوم بفتح جانب من جوانب الحوت ليخرج منه، وكأنّه مولودٌ جديدٌ، لحظة بزوغ الشمس. ولكن ليس هذا كلّ شيء، فهو لا يُغادر الحوتَ بمفرده، إذ وجد بالدّاخل أبويْه الميّتين، وأرواح أجداده، وكذلك القطعان التي كانت مِلْك عائلته. كلّها يُعيدها البطل إلى النّور؛ وتلك بالنسبة للجميع عودة إلى سالف الحال، وتجدّدٌ تامٌّ للطبيعة. ذلك هو مضمون أسطورة الحوت أو التنّين».

وحتّى يُحافظ الحدث على قيمه الأسطورية وعلى وظائفه اللّاواعية، لا بدّ أن يكون مُوجزاً. لذا تفقد الحكايات المفصّلة بشكل مفرطٍ قيمها الأسطورية. فالكاتب الذي يجعل البطلَ مفرطاً في المهارة بشريّاً إنّما يمحو بذلك قواه الكونيّة. وغالباً ما تُعاني الميثولوجيات المحكيّة للأطفال من هذه النقيصة. لنرَ، على سبيل المثال، كيف يحكي ناثانيال هاوثورن (Nathaniel Hawthorne) صراع قدموس (Cadmus) مع التنّين[1]: لقد كان لشدق التنّين «تأثير كهف

(1) ناثانيال هاوثورن Nathaniel Hawthorne، كتاب العجائب *Le Livre des merveilles*، الجزء 2، الترجمة، 1867، ص 123.

فسيح ملوّث بالدماء، لا تزال تظهر في عمقه ساقا ضحيّته الأخيرة التي ابتلعها دُفعةً واحدة...». تطرح هذه المقارنة بين شدق الوحش والكهف مشاكلَ يمكننا أن نفهمها بشكل أفضل عندما نكون قد درسنا صور الكهف واعترفنا بتشاكلِ كلّ صور العُمق. ولكن لنتابع قصّة الرّاوية الأمريكيّ. ها هو البطل. أمامَ هذا الشدق-الكهف الملوث بالدّماء، «برمشةِ عينٍ، استلّ قدموس سيفه... وألقى بنفسه داخل هذه الهوّة البشعة. لقد انتصرت هذه الحيلة الجريئة على التنّين. وبالفعل اندفع قدموس عميقاً في حلقه إلى درجة استحال معها أن تنطبق عليه صفوف الأسنان المرعبة وأن تُسبِّب له ولو أدنى أذى». ها هو إذن الوحش وقد هوجمَ من الدّاخل، وراء الصفوف الثلاثة للأسنان. «مزّق» قدموس «الأحشاء ونبشَها». خرج منتصراً من بطن الوحش الذي لم يبق له غير الفناء. وجاء رسم برتال (Bertall) الذي يوشّي الطّبعة الفرنسية مُسلّياً للغاية في هذا الصدد. وهو يحلو لكلّ طفل بفضل بسالته الصبيانيّة. فهو يستثمر بسذاجةِ المغزى السعيد لعقدة يونس، ويفعّل ببساطةٍ مفرطةٍ ثنائية القيم، تاركاً في وضع الترقّب معرفة أين يكمن أقصى قدر من القوّة ما بين المُبتَلِع والمُبْتَلَع. كما يقدّم كتاب ناثانيال هاوثورن العديد من الأمثلة الأخرى لأساطير أُفرِطَ في تفسيرها. على هذا النحو، كثيرة هي بذور الحُلُميّة الدقيقة التي تخنقها التفسيرات التي تهدف في الغالب إلى إعطاء دروس للأطفال بالاعتماد على الصور.

ولكن غالباً ما يرتبط بصورة يونس الهضميّة مُكوّن جنسيٌّ يجب علينا أن نبيّنه باختصار. فبالإمكان الربط بكلّ وضوحٍ بين هذه الصورة وأساطير الولادة. إن أمَّ فو (Fo)، الإله الصيني، «لمّا كانت حبلى به فكّرت، كما يقول كولان دو بلانسي (Collin de Plancy)، أنّها قد ابتلعت فيلاً أبيض»! وتهتمّ كتب الطبّ بحكايات طريفة هي أساطير فردية حقيقية. ثمّ إنّ راسباي هو

أيضاً من يروي أنّ فتاة يافعة «قد أدخلت في مهبلها بيضة دجاجة أكملتْ في هذا الموضع كلّ مراحل الحضانة، بحيث بَدت وكأنّها تلد فرخاً حيّاً». بين هذيْن الحَدَثَين لامرأة أسطوررية تبتلع فيلاً لتلد إلهاً والشابّة التي تحضن بيضة دجاجة بحميمية كبيرة، بإمكاننا أن نراكمَ الكثير من الاستيهامات. فنظرية تداخل (emboîtement) البذور قد تمثّل نوعاً من عقدة يونس عَالِمة. فليس لهذه النظرية أيّ قاعدة وصفيّة، ولكن، بالمقابل، ليس من الصعب أن نجد لها مجموعة من الأساطير. على هذا النحو فإنّ كاتباً يُعالج تحت عنوان **الكيمياء الطبيعية** (دنكان، مرجع سابق، الجزء 2، 1687، ص 164) (,Duncan *Chymie naturelle*) أمراض النساء قد كتب: «تتحدّث الجريدة الألمانية عن بُنيّة وُلدت وهي حامل، مثل الفئران التي تخرج الواحدة منها حبلى من بطن أمّها، إذا كان علينا أن نصدّق علماء الطبيعة». عندما نفكّر في مثل هذه النصوص، بإمكاننا أن نقتنع بأنّ نسخة حسنة التثبيت من عقدة يونس لها دائماً مكوّن جنسيّ.

وبالتحديد، يُشبّه شارل بودوان عقدة يونس بأسطورة الولادة الجديدة. يقول: «لا يكتفي البطل بالعودة إلى الرّحم الأموميّة، بل إنّه يتحرّر منه من جديد، مثلما يخرج يونس من بطن الحوت، أو نوح من الفُلْك». ويُطبّق بودوان هذه الملاحظة على فيكتور هوغو[1]. فهو يستشهد بهذا المقطع الغريب من البؤساء *Les Misérables* حيث يعمل الرّاوي على إرقاد بطله غافروش (Gavroche) داخل بطن الفيل الحجريّ الذي كان يوجد لحظتها في ساحة الباستيل. في هذا الملجأ، يقول فيكتور هوغو، عرف غافروش «ما كان على يونس أن يعيشه داخل البطن التوراتيّ للحوت». فلنُعد قراءة صفحة البؤساء، فلا شيء يُعِدّ بشكلٍ واعٍ لهذه المقارنة. فلا بدّ أن نجد له أسباباً (raisons) لا

(1) شارل بودوان Charles Baudoin، **التحليل النفسيّ لفيكتور هوغو** *La Psychanalyse de Victor Hugo*، ص 168—169.

يعرفها العقل (raison). وسنرى لاحقاً أنّ الجهاز اللّاواعي الذي سننظر فيه هو عند فيكتور هوغو من الأهميّة بمكان.

11

باستنادنا إلى صورة لا أحد يؤمن بها في الحياة الواعية وتعبّر مع ذلك عن واحدة من قناعات الحياة اللّاواعية، أردنا أن نبرهن أنّ لمجموعات الصور الأكثر خياليّةً منابع شبه طبيعية. وما دامت الصورة قد وضّحناها على هذه الشّاكلة بفضل ملاحظاتنا بشكل تقريبيٍّ، فلن يكون من الصعب علينا أن نفترض «أنماطاً خفيّة ليونس»، حتّى عندما لا تتلقّى الصورة هنا اسمها التقليديّ، ولا حتّى خصائصها المميّزة.

بل إنّه من الملائم أيضاً أن نستبعدَ من الفحص صوراً بولغَ في كشفها إلى حدٍّ ما، صور تفقد على هذا النحو جاذبيتها السّاحرة، بشكل يُواجه معه التحليل النفسيّ الأدبيّ المفارقة ذاتها التي يواجهها التحليل النفسيّ المحض: فالصورة الواضحة لا تمثّل دائماً علامةً على قوّة الصورة الخفيّة. فهنا يكون الخيال الماديّ، وهو المطالَب، بفعل وظيفته نفسها، إلى ممارسة التخّيل تحت صور الشكل، نقول يكون مدعوّاً إلى اكتشاف أجهزة لاواعية عميقة. لنقدّم مثالاً واحداً للصور المكشوفة التي تتخذّها على ما يبدو لنا هيئة إحدى الطرق الأدبية. كتب زولا في بداية جرمينال (*Germinal*) (الطبعة الباريسية، ج 1، ص 35): «تبتلع البئر الرّجالَ في لُقَمٍ تجمع كلّ واحدة منها عشرين رجلاً أو ثلاثين، وبازدرادٍ من الحلق هو من اليُسْرِ بحيث يبدو أنّه لا يُحِسّ بهم وهم يمرّون». تمتدّ الصورة في الصفحات 36، 42، 49، 82، 83، بدرجة عالية من الإصرار يتّخذ معها المنجم صورة وحشٍ ملتهِمٍ اجتماعيّاً. حينها تبدو كلّ هذه الصور مستقطبةً حقّاً نحو الاستعارة النهائية. ولذلك تفقد

فاعليّتها المباشرة.

لنأخذ إذن بعض الصور الأقلّ إلحاحاً في الظاهر، ولكن يمكنها أن تكون مع ذلك أكثر كشفاً. بإمكاننا أن نفهم، على سبيل المثال، لماذا ينتقل شاعر مثل بول كلوديل (Paul Claudel)، بفعلِ قانون حميميّة الصورة، وبدفعٍ من «يونس سرّيٍّ»، من **السقف إلى البطن**[1]: «السّقف اختراعٌ خالصٌ للإنسان، دفعته إليه حاجته إلى أن يكون كاملاً سياج هذا التجويف الشبيه بتجويف القبر، وبتجويف البطنِ الأموميّ الذي يعود هو إليه للأكل وللنوم. والآن هذا التجويف مشغولٌ بتمامه وكماله، ممتلئ وكأنّه قد امتلأ بشيء حيّ». لنُسجّل بسرعةٍ الطّابعَ التركيبيّ الضخم لهذه الصورة. فكيف لا نتعرّف فيها على الخصائص المتعدّدة للعُقَد؟ بإمكاننا أن نُقاربها من زوايا متعدّدة: أن ننام ملء جفوننا، أو أن نهضم ملء بطوننا؟ هذا مع أنّ الأمر لا يتعلّق إلّا بسقفٍ! لنتابع سلسلة واحدة من الصور. لكي ننام ملء جفوننا، لكي ننام ونحن في حالة إيواءٍ جيّدٍ، ومحميّون جيّداً، لكي ننام دافئين، ليس هناك من ملجأ أفضل من حضن الأمّ. إنّ أدنى ملجأ لَيستدعي حلم الملجأ المثاليّ. فالعودة إلى الحضنِ، العودة إلى المهد تقع في طريق أكبر أحلام اليقظة.

إنّ المسكن الصغير أفضل من المسكن الكبير لننام بعمقٍ[2]، والأفضل من ذلك إنّما هو هذا **الجوف الكامل** الذي هو البطن الأموميّ. تبيّن أسطر كلوديل بما فيه الكفاية الطّابع المتعدّد الوظائف لهذه العودة نحو جوفٍ يشغله الحالمِ **بصورة كاملة**.

وأيّ مثال أوضح أيضاً يمكننا أن نعطيه لنبيّن الأمومة الحُلُميّة للموت؟ أليس البطن الأموميّ والتّابوت هنا زمنَين لنفس الصورة؟ يُعبّر الموت والنوم

(1) بول كلوديل Paul Claudel، **فنّ الشعر** *Art poétique*، ص 204.

(2) «كلّما صغرَ المنزل كبرت الرّاحة فيه» *Parva domus, magna quies* [قول لاتينيّ مأثور].

عن نفس حالة تشرنق الكائن الذي يجب أن يستفيق وأن ينبعث وقد تجدّد. فأن نموت، وأن ننام، هو أن ننغلق على ذواتنا. لهذا السبب تفتح قصيدة نويل بورو (Noël Bureau) المؤلَّفة من سطرَين طريقاً شاسعاً جدّاً للأحلام:

«ليتكوّرَ على نفسه
كان يرغب في أن يموت».

(صرامات، ص 24).

(*Rigueurs*, p. 24)

لن نندهش من أن يكون عبقريٌّ مدموغٌ بالعلامة المضاعفة للتعلّق بالأمّ وبقلق الموت مثل إدغار بو قد ضاعف بشكل من الأشكال عمليات تداخل الموت. ففي الحكاية حول المومياء، لا بدّ من ثلاثة توابيت لحماية الكائن المقمّط من قبل بالأشرطة.

12

ولكن ها هي صور ذات تعبيرات أكثر بساطةً، ولكنّها لا تقلّ دلالةً. إنّ بيتاً شعريّاً لغيلفيك (Guillevic) يُعطي على سبيل المثال ما هو أساسيٌّ في الصورة:

«... على الهضبة
كانت رؤوس الكرنب أكثر بَطانةً من كلّ البطون الأخرى».

(أرض ماء، ص 43).

(*Terraqué*, p. 43).

إنّ القصيدة التي تتضمّن هذا البيت تحمل بالإضافة إلى ذلك عنوان

ولادة *Naissance*. إذا ما تركنا الصورة البسيطة جدّاً التي اقترحها غيلفيك تحلُم، فإنّنا سنجد بشكل طبيعيٍّ للغاية أسطورة الأطفال الذين ولدوا داخل رؤوس الكرنب. إنّها حقّاً أسطورة–صورة، صورة تحكي بذاتها أسطورة وهنا، ومثلما هو في الغالب، يكتشف غيلفيك، هذا الحالم العميق بالأشياء، العُمقَ الحُلُميّ للصور الواضحة. ففي لغتنا التي غزتها النعوت الشكلية، لا بدّ في بعض الأحيان أن نتأمّل حتّى نعثر على الشيء، حتّى نعيش البطن من جديدٍ ونحن نرى أشياء بطينة.

ما إن تفرض صورة البطن نفسها، حتّى تبدو الكائنات التي تتلقّاها وكأنّها تَتَحيْوَن. لنُعِد قراءة الصفحتين 24 و25 من أقصوصة السيّد دامركور (*Monsieur d'Amercœur*) (هـ. دو رينييه، صولجان اليشب *La Canne de Jaspe*)، وسنرى أنّ «الهياكل البطينة» للسّفن، تستدعي، لأشكال الجآجيء (مقدّمات السفن)، بعض «الخُطُوم». فالسّفن «ذات البطون البدينة... تُسيل خيوطاً من الماء الوسخ من خطوم جآجئها».

تحتوي مجموعة أعمال غي دو موباسان على الكثير من البطون– ونادراً ما تكون بطوناً سعيدة. فلنسجّل بعضاً منها في رواية بيار وجان (ص 106) (*Pierre et Jean*) بمفردها: «... ويبدو أنّ كلّ الرّوائح الكريهة كانت تخرج من بطون المنازل»؛ «كانت رائحة مدّ وجزر قميئة ترتفع من بطن سلّة القمامة الممتلئة» (سلّة الأسماك) (Le panier à poissons)[1]. ويتحرّك نوّاس السّاعة بتأثيرٍ من «يونس» خفيٍّ، لا يمكن أن نحسّ به إلّا بفعل مقمقته (ventriloquie) (ص 132): «فالنوّاس،... الذي تتميّز رنّته بصوت عميقٍ

(1) بهذه الصورة لبطن السلّة، التي هي بالأحرى صورة ضعيفة جدّاً، من المفيد لأبعد الحدود أن نربط كلّ ما ينقله لنا موريس لينهارت Maurice Leenhardt بشأن مفهوم الجسد في العالَم المالينيزي. إذ ترتبط البطن والجسد بصور قويّة جدّاً. (انظر لينهارت، الكائن الحيّ Leenhardt, *Do kámo*، ص 25 وما يليها).

وخفيض، يجعل من هذه الأداة الصغيرة القادمة من عالم صناعة السّاعات وكأنّها قد ابتلعت جرس إحدى الكنائس»[1]. وإذا ما اعترض علينا بعض النقّاد بأنّنا كثيراً ما نفرط في منهَجةِ الميول اللّاواعية، فإنّنا سنطلب منهم أن يفسّروا لنا هذه الصورة الأخيرة بالاعتماد على صور واضحة، صور محدّدة، صور واعية. فمن أين يمكن أن يأتي هذا الحلم بنوّاس ساعة المدفأة الذي يبتلع أجراس الكنائس؟ بالنسبة إلينا، وباتّباعنا منظورات اللّاوعي، كلّ شيء يكون شفّافاً: تلعب عقدة يونس، هذا الشكل الخياليّ لعقَد أكثر عُمقاً، دوراً في هذه الرّواية المدهشة التي تتضمّن في شكلِ علم قبليٍّ اكتشافاتِ كان على التحليل النفسيّ أن يقوم بها من خلال استكشاف اَللّاوعي[2].

أحياناً تُضاعف صورة البطن وظائفها. من قبل كان المينوتور (Minotaure)[3] بطناً يهضم ويحرق ويلد. كما أنّ بطن رواية **جبل أوريول** (*Mont-Oriol*) هو بطن نشيط. لنتذكّر الحكاية الطويلة للمكتئب، حكاية «رو» (rô)، في بداية **جبل أوريول**. لقد بدت لنا هذه الحكاية شخصيّاً مملّة للغاية في قراءات شبابنا، عندما كنّا نقرأ دون اهتمامات تحليلية نفسيّة. ولكنّ كلّ شيء يتغيّر بفضل وجهات نظر التحليل النفسيّ. يعمل الأب أوريول

(1) باقياً في المستوى الشكليّ، كتب أرنست رينو Ernest Reynaud في كتابه **بودلير** *Baudelaire*، بشأن طراز عهد لوي فيليب Louis-Philippe: «البطن تغزو كلّ شيء، بما في ذلك رقّاصات الساعات».

(2) على سبيل المثال، في بداية الرّواية، تهرع الشخصية التي يُعترَف بها باعتبارها العشيق للإتيان بالقابلة. ويُشير موباسان إلى أنّ هذه الشخصية، في عجلتها، تخطئ في اختيار القبّعة، فتأخذ قبّعة الزوج. منذ الصفحة 40، تصبح الرّواية واضحة للمحلّل النفسيّ. هوّ ذا مثال لنصّ لا يتمتّع بنفس درجة المجهول عند قارئ من القرن التاسع عشر وعند قارئ من القرن العشرين مطّلع قليلاً على مناهج التحليل النفسيّ.

(3) المينوتور (باليونانية القديمة «*Minŏtauros*»): كائن خرافيّ له نصف جسم إنسان ونصف جسم ثور، حبسه بوسيذون في متاهة صمّمها ديدالوس، وكان يُقدّم له كلّ سبعة أعوام سبعة فتيان وسبع فتيات قرباناً، حتّى تمكّن تيزيوس من اختراق المتاهة وقتله (المُراجِع).

أسبوعاً كاملاً ليُحدث ثقباً في الحجر. وبعد جهد جهيد، أصبح هذا الثقب «البطنَ الجوفاء للصخرة الضخمة». هذا البطن يُحشى بالبارود، وتتسلّى الرقيقة كريستيان، طويلاً، وهي المهتمّة بهذه الحكاية، «بفكرة الانفجار». وتُخصَّص العشر صفحات اللاحقة لتصعيد الانفجار دراميّاً. ماذا ينتُج عن ذلك؟ عين ماء.

بطنٌ ينفجر مصحوباً بهديرِ رعدٍ، يحترق بكلّ موادّه المضغوط عليها، يُلقي ماءً دفّاقاً، ها هي الصخرة المَعِيشَة، بطن الصخور التي تحقّق وعياً بكلّ قدراتها. هل علينا أن نندهش من أن يكون ماء الأب أوريول المنبجس على هذا النحو أمام بَناته ماء معدنيّاً، معطاءً، مُشفياً، يهب الصحّة والثّراء؟ كانت خمسون صفحة ضرورية لتصفية تأزّم العُقَد هذا. إثر ذلك فقط، تعْقد الرواية مأساتها الإنسانية.

من المهمّ للغاية أن نرى، من زاوية نظر مذهب عامّ في الخيال، كاتباً حديثاً، متعلّقاً إلى أبعد الحدود بالقيم الواعية، حريصاً جدّاً على التفاصيل الواقعية، مثلما هي حال موباسان، يعمل دون تردّد حول مبحث قديم جدّاً. هنا نجد بالفعل مبحث الماء الذي ينبجس من الصخرة. لنُعِد في هذا الصدد قراءة الصفحات التي خصّصها سانتيف (Saintyves) لهذا المبحث في بحوث في الفولكلور التوراتيّ (*Essais de folklore biblique*)، وسنكتشف كامل أهميّة المبحث المذكور.

وربّ من يعترض علينا بالقول إنّنا نضع كمسلّمةٍ دافعاً لاواعياً بشأن حكاية لا تنظر إلّا في أحداث واقعية، وفي وقائع مترابطة جيّداً. ولكنّنا نحوّل وجهة النقاش فوراً متسائلين أين تكمن أهمّية حكاية موباسان. وبالإضافة إلى ذلك، منذ اللّحظة التي ينهمك فيها الكاتب بأداء هذه المهمّة الطويلة، مهمّة الوصف، يعلم سلفاً أنّه من الصخرة المتفجّرة ستنبجس عين الماء المِعْطاء.

لقد كان مدعوماً بالأهمّية التي يُوليها لهذا الأنموذج الأصليّ الذي يحيا داخل لاوعيه. وإذا بدت لنا الحكاية، في القراءة الأولى، باردة جدّاً، وخاملة جدّاً، فلأنّ الكاتب لم يعمل على توجيه انتظارنا. فنحن لا نقرأ الرّواية في تزامنٍ كاملٍ مع لاوعي الكاتب. فالكاتب يحلُم بشكل متقدّم على حلم القارئ الذي يجد نفسه على هذا النحو محروماً من الإعداد الحُلُميّ الضروريّ لقراءة كاملة، لقراءة تُعيد تخيُّلَ كلّ القيم، القيم الواقعية والقيم اللّاواعية في نفس الوقت.

يكفي القليل من الأشياء لإثارة أحد أنماط عقدة يونس. كتب بيار لوتي، المُبْحِرِ على متن قارب صينيّ صغير، في يومٍ من الحرارة الرطبة وتحت سماء شديدة السّواد (خطاب المنفى، ص 232) (*Pierre Loti, Propos d'Exil*):
«سقف منحنٍ، منخفض جدّاً، يمتدّ فوق رؤوسنا على شكل ظهر سمكة، مزوّد بهيكل شبيه بالفقرات، يُعطينا الإحساس بأنّنا مسجونون داخلَ بطنِ حيوان». إنْ فحصنا، الواحدة تلو الأخرى، الخصائص الموضوعية التي تعطينا «الإحساس بأنّنا مسجونون داخل بطن حيوان»، فإنّنا لن نجد ولا واحدة منها بإمكانها أن تدشّن صورة الإقامة داخل بطن من البطون. أفلا يجعلنا هذا العجز الكلّي للواقع عن تكوين الصور نُدرك أنّ أصل الصورة يكمن في مكان آخر؟ هذا الأصل يختفي في لاوعي السّارد. لذلك فإنّ أدنى استيحاء لعقدة يونس بإمكانه أن يوحيَ، لأدنى سبب، بالصورة الأسطورية. إنّها صورة لا تنطبق على الواقع ومع ذلك يبدو أنّ للكاتب الثقة اللّاواعية في أنّها ستجد لدى القارئ صورة غافية تساعد على بناء تركيبة الإحساسات المتناثرة. فنحن لم نُبحر على متن قارب صينيّ، ولم نُقِمْ داخل بطنِ حيوانٍ، ومع ذلك فإنّنا نُعلن عن انخراطنا –عبر مشاركات لاواعية– في صور المسافر الذي يحلُم.

في مناسبات أخرى لا يبدأ تشكّل عقدة يونس من خلال خاصيّة من

خصائص الصورة. بل إنّه يظهر كترجمة استعارية لرُعبٍ أكبر من رعب مفاجئ عنيفٍ، كرعب مرتبطٍ بنماذج أصليّة لاواعية عميقة. على هذا النحو بإمكاننا أن نقرأ في قصّة لجوزي أوستازيو ريفيرا، **تائهون في جحيم غابات المطّاط**، (بيفور، 8 (José Eustasio Rivera, *Perdus dans l'enfer de forêts de caoutchouc*) (Bîfur, 8): «إنّنا تائهون». تُفجّر هاتان الكلمتان، البسيطتان جدّاً والمألوفتان جدّاً، لدى النّطق بهما في الغابة، رُعْباً لا يمكن مقارنته حتّى بـ«فِرّوا بجلودكم» التي تُستعمَل في لحظات الاندحار. وتخترق ذهنَ من يستمع لهما رؤية هاويةٍ آكلة للحوم البشر، رؤيا الغابة ذاتها، مفتوحة أمام الرّوح كشدقٍ يبتلع البشر الذين وضعهم الجوع والإحباط بين فكّيه. نعجب كيف أنّه لم يُعنَ بتبرير أيِّ خاصيّة شكلية: فالغابة لا تمتلك لا شدقاً ولا فكّين. ومع ذلك فإنّ الصورة تثير فينا هذا الانطباع؛ وإنّنا لن ننسى أبداً الهاوية الآكلة للحوم البشر. فأنموذج يونس الأصليّ أساسيٌّ إلى درجة يرتبط معها بالصور الأكثر تنوّعاً.

13

إنّ صورة مثمّنة للغاية مثل صورة البطن تكون بطبيعتها حسّاسة جدّاً للتفاعل الجدليّ للقيم المتعارضة. فها هي، عند نفس الكاتب، البطن الذي نتفكّه به والبطن الذي نحقّر من شأنه.

«أيّ كائن خرافيّ رائع كان آباؤنا سيصنعون ممّا نسمّيه مرجلاً!... كانوا سيصنعون منه بطناً مرعباً ذا قشورٍ وقوقعةٍ ضخمة...». (فيكتور هوغو، **فرنسا وبلجيكا** *France et Belgique*، ص 121). ويُضيف هوغو أيضاً في **رياح الفكر الأربعة** (les *Quatres vents de l'esprit*):

«كلوا واشربوا، اصنعوا لأنفسكم بطوناً كبيرةً».

ولكن في نصوص أخرى يظهر الوجه الآخر للقيمة: «يمثّل البطن للبشرية ثقلاً رهيباً؛ فهو يُخلّ في كلّ لحظة بالتوازن بين النفس والجسد. ويملأ التاريخ. وهو المسؤول عن كلّ الجرائم تقريباً. إنّه قِرْبَة الرّذائل». (ف. هوغو، ويليام شكسبير *William Shakespeare*، ص 79).

يكفينا أن نطرح نقيض هاتين الاستعارتين. وبإمكاننا أن نضاعف دون عُسرٍ من الأمثلة عليه. ولكن سيكون أكثر اقناعاً متابعة عمل القيم داخل الصور المنخرطة بشكلٍ أقوى في اللّاوعي. فالخيال منظوراً إليه في بدائية قوّته يُحدّد البطن كمنطقة سعيدة ودافئة وهادئة. من المهم جدّاً آنئذٍ أن ننظر كيف يُمكن لهذه الصورة، الموفّقة في نشأتها، أن تتحطّم داخل كتاب طُبع بدرجة عالية من الشّقاء مثل الغثيان (*La Nausée*) لجان بول سارتر. فهذا الكتاب يحمل علامة الوفاء الرّائع للقوى اللّاواعية، حتّى عندما يقدِّم بطلَه روكنتان (Roquentin) من خلال تفكّك الإحساسات الواعية. على هذا النحو، هناك حتّى لكائن مصاب بالغثيان، كائنٍ يمتنع كلّياً عن ابتلاع كلّ شيءٍ، كائن يتألّم «من «يونس مضادّ»، نقول هناك بطون في كلّ مكان. ها هو مقعد المقهى (الغثيان، ص 130): «هذا البطن الضخم الملتفت ناحية السماء الحمراء القانية [ذلك أنّ الدكّة من القطيفة الحمراء]، بطن منتفخ، متورّم بكلّ هذه السيقان الميّتة، بطن يطفو في هذا المقهى، في هذه السّماء الرماديّة، هذا البطن ما هو بمقعد. من الممكن أن يكون أيضاً حماراً ميّتاً، على سبيل المثال، منتفخاً بفعل الماء يطفو على غير هُدى، وبطنه ملتفت نحو السماء، في نهر رماديّ ضخم، نهر فياضانات؛ وسأكون أنا جالساً على بطن الحمار وقدماي منغمستان في الماء الصافي. تتحرّر الأشياء من أسمائها. إنّها هنا، بشعة، عنيدة، عملاقة

ويبدو من الحمق أن نسمّيها مقاعد أو أن ننبس بشأنها ببنت شفةٍ: أنا في وسط الأشياء، المتعذّرة تسميتها».

يبدو أنّ **الأشياء المتعذّرة تسميتها** (*les innommables*)، ما إن يحتفظ بها اللّاوعي، حتّى تبدأ في البحث عن اسم لها دون توقّف. أن نكون قد سمّينا للحظةٍ بطناً ما كان في الأصل مَقعداً، فَإن ذلك يُعَدّ كافياً حتّى نُخرج من اللّاوعي دفقاتٍ من العاطفة. وقد لاحظ بول غيّوم (Paul Guillaume) أنّنا نُلبس الأشياء الأكثر أُلفةً أسماء غريبة نستقيها من تشريح الجسم البشريّ أو الحيوانيّ. فنتكلّم عن ساق الطاولة وعن ذيل المقلاة، وعن عين الثور وعيون الحَسَاء. ولكن كلّ هذه الصور لا تعمل أبداً. ولكنّ الأمر ليس على نفس الشّاكلة بالنسبة للصور التي تأثّرت بالاهتمامات اللّاواعية. فحتّى من هذا المنظر لبطن ميّت -بطن حمار ميّتٍ يرحل مع مجرى الماء، مشهد نادر للغاية، مُثقل برمز موتٍ مُخزٍ- يقوم البطن بوظيفته كصورة حيّة. فهو يحتفظ بقوّته كصورة مركزية. إنّه مركز النهر الرّماديّ الكبير، مركز السماء التي غسلتها الأمطار، عوّامة الغريق. يهضم العالَمَ بكلّ تثاقل. البطن صورة كاملة تجعل النشاط الحُلُميّ المشوّشَ مُنسجِماً.

لعلّ بإمكاننا أن نفهم الآن التأثير النفسيّ التركيبيّ لبعض أحلام يقظة الصور. إذا كنّا لا نرى الاستمرارية الحُلُميّة لصفحة سارتر، فيكفي أن نقارنها بالصور الفورية والمسلّية التي تتدفّق بكلّ غزارة داخل شعرية جول رونار (Jules Renard). وسنكتشف حينها كم تكون اللعبة التي تُجهد نفسها في معالجة الأشكال الخارجية ضعيفة الإرشاد. وهنا يكون المثال جيّداً، لأنّه من أكثر الأمثلة بساطة. فإذا لم ننظر إلّا إلى الخارج، فإنّ البطن سيكون كُرةً، وكلّ كرة هي بطن. وقول ذلك في حدّ ذاته مُسَلٍّ. ولكنَّ كلّ شيء يتغيّر بفعل الانخراط في الحميميّة. فأكثر السّخافات أُلفةً، كالضخامة والانتفاخ والثِّقَل،

تمّحي كلّها. هناك سرٌّ ينضُج تحت السّطح الهامد. يقول لانتسا دل فاستو (حجٌّ للينابيع، ص 32) (Lanza del Vasto, *Pèlerinage aux sources*)، متكلّماً عن إله هندوسيٍّ: «شأنه شأن الفيلة، يمتلك ثقلَ المادّة الأرضيّة وسواد القوى الجوفيّة. بطنه ضخمٌ: إنّه كُرةٌ مَلَكيّةٌ، ثمرةٌ تنضج فيها كلّ الكنوز الخفيّة للعوالم».

14

سنعمل على أن نبيّن أن عقدة يونس يمكن أن تصلُحَ لتحديد نوعٍ من عمق الصور بالمعنى الذي تكون فيه فاعلة تحت صور متناضدة. وستكون صفحة من **عمّال البحر** (*Les Travailleurs de la mer*) كاشفة بشكل خاصّ في هذا الصدد لأنّ الصور الأولى تحجب تماماً «يونس» العميق.

ففي الفصل «**داخل بناءٍ بحريّ**» (وهو عبارة عن كهف حَفَرَتْه المياه)، يُصبح هذا الكهف فوراً «قبواً كبيراً». لهذا القبو «سقفٌ هو الصخرة؛ وأرضيّة هي الماء؛ وتبدو موجات المدّ والجزر، المحصورة بين الجنبات الأربعة للكهف، كأنّها بلاطات عريضة مهتزّةٌ».

بفضل ما يعيش داخل هذا القبو، بفضل النور «المُبلّل» الذي يملأه، يُثار عالمٌ سحريّ كامل. تعيش الزمردات فيه في عملية «انصهار» بارد؛ ويتّخذ الزبرجد فيه «رقّة غريبة». إنّ الصورة الحقيقية تصبح في عينيْ جيليات المبهورتَين المهلوستَين، حقيقة رائعةً.

ها قد بدأ إذن حلم الصور. لقد كان جيليات داخل جمجمة، داخل جمجمة بشريّة: «وكان هناك فوق جيليات شيءٌ ما، شبيه بأسفل جمجمة مَهُولَة. ويبدو أنّه لم يمض وقت طويل على تشريح هذه الجمجمة. كانت النتوءات السّائلة من حزوز الصخرة تُحاكي فوق القبو تشعّبات الألياف والدّروز المُسنّنةِ

للقِحْف». إنّ الصورة التي تستعيد أحياناً مظاهر واقعية تعود للظهور مرّات عديدة. ففي الصفحة اللاحقة نقرأ: «يُصوّر هذا القبو داخلَ جمجمةِ ميِّتٍ ضخم ورائع؛ كانت القبّة فيه جمجمة، والعَقْد فماً؛ ولكنّه كان يفتقد لمحجرَي العينَيْن. هذاً الفم المبتلع الرّاد للمدّ والجزر، المفتوح في الهواء الطّلق، كان يشرب النور ويتقيّأ المرارة». ثمّ أيضاً، في نهاية الفصل: «لقد كان للقبّة، بفصوصها شبه الدماغيّة وتشعّباتها الزّاحفة الشّبيهة بتفرّعات الأعصاب، الانعكاس اللّطيف لحجر العقيق الأخضر chrysoprase».

على هذا النحو تكتمل على ما يبدو تركيبة صور الكهف (caverne) والقبو (cave) والجمجمة (crâne) - تجويق ثلاثيٌّ للكاف (C) الصلبة. ولكن إذا كانت أسطورة الجبين والجمجمة قويّة عند هوغو، مثلما بيّن ذلك شارل بودوان، فإنّها لا تستطيع أن تتجاوز قيمة صورة فرديّةٍ، خاصّة جدّاً، ملائمة لأحداث استثنائية قام شارل بودوان بتحديدها بعناية فائقة. لذلك فإنّ مثل هذه الصورة تكاد تعطّل مشاركات خيال القارئ. ولكن لنواصل القراءة، ولننزل بشكل أكثر عمقاً داخل اللّاوعي، وسنكتشف أنّ كلّاً من هذا الكهف، وهذا القبو، وهذه الجمجمة، هو بطن. وها هو حجابه الحاجز: «يجعلنا نبض البحر نحسّ به داخل هذا القبو. ويرفع التموّج الخارجيّ الطبقة المائية الداخلية، ثمّ يُخفّضها، بانتظام شبيهٍ بانتظام عملية التنفّس. وقد كنّا نحسب أنّنا اكتشفنا روحاً عجيبةً داخل الحجاب الأخضر الكبير الذي يرتفع وينخفض في صمت».

بإمكان علم التشريح الواضح أن يجد مَطْعَناً يوجّهه لهذا البطن-الرأس، ولكنّ حقيقة الصور اللّاواعية تنكشف فيه، وتتجلّى فيه القوى التركيبيّة -أو الانصهاريّة- لحلم اليقظة. فجيليات هذا، هذا الحالم، هذا الحلم-المجوَّف الذي يعتقد أنّه بصدد استكشاف مغارةٍ بحريّةٍ، والَذي يعتقد أنّه قد نزل

إلى أقبية البحر، والذي يُعاشر جمجمة ميّتٍ، قد كان داخل بطن البحر! وإنّ القارئ ذا القراءة البطيئة، القارئ الذي يعرف كيف يُنشّط قراءته بالتواترات الأدبية لصورة كبيرة، يُدرك هنا أنّ الكاتب لم يُسئ توجيهه. تعود حُلُميّة يونس النهائيّ من حيث انطلقت لتُقنعنا بيونس الجمجميّ المفرط في الاستثنائية هذا.

إذا أتى الآن الأخطبوط المرعب ليتكوّر على نفسه، في عمق بطن الصخرة، فإنّه سيكون المعيّ الطبيعيّ لهذا البطن الصخريّ، فالأخطبوط هو الكائن الذي عليه أن يهضم الجثث التّائهة، الجثث العائمة للحياة المنبثّة تحت البحر. يتبنّى فيكتور هوغو غائيّة الهضم الجنائزيّ لبونّيه دو جينيف (Bonnet de Genève): «النّهمون قبّارون». وفي أعماق المحيطات ذاتها «يَشترط الموت الدفن». فنحن «قبورٌ»، والبطون توابيت. وينتهي الفصل بهذه الكلمات التي تستقطبها كلّ الانطباعات التي حصلَ تلقّيها في الكهف ما تحت البحريّ: «لقد كان ذلك ضرباً من قصرٍ من قصور الموت؛ قصراً مسروراً».

مسرورٌ، لأنّه قد أُشبِع. بحيث يسمح للتركيبة الأولى «كهف-بطن» أن تقطع مسافة جديدة أبعد. لقد كان جيليات في عرين الموت، في بطن الموت. ولم يكن رأس الميّت، القِحْف الصخريّ غير شكلٍ وسيط. وقد كان هذا الشكل يُعاني من كلّ نقائص خيال الأشكال، الذي كان دائماً غير ملائم للتشبيهات البعيدة. إنّه شكلٌ يُعطّل حلم الغوص، ولكن عندما نكون قد قبِلنا بالأحلام الأولى للحميمية، وعندما نعيش الموت في وظيفته الاستقبالية، فإنّه ينكشف لنا باعتباره حِضْناً. إنّنا نتعرّف في «يونس» هذا المدفوع إلى حدّه الأقصى على مبحث أمومة الموت.

15

إنّ الصور الكبرى التي تُحدِّث عن الأعماق البشرية، الأعماق التي يُحسّ بها الإنسان في ذاته، في الأشياء أو في العَالَم، هي صورٌ مُتَشَاكِلَة. لهذا السبب تكون، وبصورة طبيعية للغاية، استعاراتٍ بعضها لبعض. وبإمكان هذا التوافق أن يظهر في صورة سيّئة التحديد عندما نستعمل كلمة تشاكُل *isomorphie*، ما دام التوافق يتحقّق في نفس اللحظة التي تفقد فيها الصور المتشاكلة شكلها. ولكنّ فقدان الشكل هذا لا يزال يتعلّق بالشكل، ويُفسّر الشكل. وبالفعل، تظلّ بين الحلم بالملجأ في المسكن الحُلُميّ والحُلْم بالعودة إلى الجسم الأموميّ، نفس الحاجة للحماية. وهنا نستعيد، في شكل همزةِ وصل، عبارة كلوديل: «السقف هو بطنٌ»[1]. ويقول ريبمون دوسّين Ribemont-Dessaignes بشكل أكثر وضوحاً في هوَذا الإنسان (*Ecco Homo*):

«والغرفة تُحيط بهم كما لو كانت بطْناً،

كبطن وحشٍ،

وكان الوحش قد بدأ في هضمهم،

في قاع العمق الخالد».

ولكنّ هذا التشاكل للأشكال المهجورة يتّخذ كامل معناه[2] لمن أراد أن يقتفي أثرنا في ميدان البحث الذي اخترناه لنفحص بانتظام، تحت الأشكال، ميدان الموادّ المُتَخَيَّلَة. نجد عندها نوعاً من الراحة الماديّة، أو الحركيّة المفارِقة التي

---

(1) كلوديل Claudel، الرّأس الذّهبيّ *Tête d'or*، ص 14. ويُضيف: «ثمّ خرجت من بطن المنزل». وكذلك: «وهو يتحكّم بنا، شبيهاً بالبطن الذي لا نعصي له أمراً» (ص 20).

(2) في النشيد الفيديّ عن الكوخ، استشهدنا ببيت يشبّه الكوخ بالكرش.

تتّصف بها حرارة لطيفة وساكنة. يبدو إذن أنّ هناك **مادّة للعمق**. وعندها يقوم العمق بهضمنا. وهو عمق يختلف تمام الاختلاف عن عمق الهوّة التي نسقُط فيها بلا نهاية، مثلما وصفناه في نهاية كتابنا في الحركيّة[1] في الفصل المُخصّصِ لعلمِ نفس الثّقالة.

فلنعطِ مثالاً لهذا التشاكل الماديّ. إن مادّة العمق هذه ستكون بالتحديد **الليل المسجون** داخل المغارات، داخل البطون، داخل الأقبية. يتكلّم جُوَيه بوسكيه (Joë Bousquet)، في مقال رائع من مجلّة متاهة (*Labyrinthe*) (عدد 22، ص 19)، عن ليل فعّالٍ ماديّاً، مخترِقٍ كملحٍ أكّال. إنّ هذا «الليل الملحيُّ» هو، في نفس الوقت، ليلٌ جوفيٌّ أفرزته الأرضُ واللّيل الكهفيّ الذي يعمل داخل جسمٍ حيّ. هكذا يُشير جويه بوسكيه إلى هذا «اللّيل الحيِّ والنّهم الذي يرتبطُ به داخليّاً كلّ ما يتنفّسُ». منذ هذه الملاحظة الأولى، يتولّد لدينا إحساسٌ بأنّنا قد تجاوزنا المملكة المألوفة للصور التي تتكوّن داخل الإدراك الحسّيّ. إنّه من الخيال الماديّ يجب أن نطلُبَ هذا التعالي للّيل، هذا العالم الآخر للّيل–الظاهرة. آنئذٍ نرفع الحجابَ الأسْودَ للّيل، لنرى، مثلما يقول جويه بوسكيه، ليل ما وراء الظلام: «ولا يتمثّله البشر الآخرون إلّا بخِشْيَةٍ، وتُعْوِزُهُم الكلمات ليتكلّموا عنه. وهو يقاوم التجزئة وينغلق مثلما تنغلق قبضةَ يدٍ على كلّ ما ينبجس من الفضاء. إنّه ليل ما قبل الجسد يمنح البشر هذه الأعين المشرقة التي يجد لونُها الحجريّ السّاحر جذوره في نفس الظلمة التي توجد فيها النباتات وخصَل الشَّعر والبحر».

قبل الجسد، ومع ذلك داخلَ جسدٍ، وبالتحديد في اليمبوس الجسديّ حيث يكون الموت انبعاثاً، وحيث تُشرق العيون من جديد، مندهشةً...

(1) يقصد كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» *La terre et les rêveries de la volonté*، وتصدر ترجمته في هذه السلسلة (المُراجِع).

لقد سجّلنا في الكثير من المرّات أنّه في عمق الصور، تأتي الصور التي يرفض شعرٌ ثانويّ أن يقوم بتجميعها، أقول تأتي لتذوب الواحدة في الأخرى، بنوعٍ من المُشاركة الحُلُميّة. هنا تعرف خصلات الشَّعر ليل المغارات ما تحتَ البحريّة، ويعرف البحر حلم النبتة ما تحت الأرضيّ. إنّ ليل الأعماق يستدعي كلّ هذه الصور - لا إلى وحدة السماء المظلمة والفسيحة، بل إلى مادّة الظلمات تلك التي هي أرض مهضومة، بكلّ جذورها. وسواء أكنّا نهضم أو نقبرَ، فنحن على طريق نفس التعالي، ولنقُل متّبعين جان فال، بشكل أكثر ماديّة ممّا يريده هو:

«في الأغوار حيث نكون بكامل الارتياح،

في صميم الطينة الأصليّة للجسد،

....

أغوص...

في البلد الغفْل، الذي تظلّ غفليّته نفسها فجراً».

(جان فال Jean Wahl، قصائد *Poèmes*، ص 33)

تعبّر صفحات جويه بوسكيه، بتنويعات مختلفة، عن هذا السجن الجسديّ للّيلِ، الذي لا يُعدّ يونس بالمقارنة به إلّا حكاية رُوِيَتْ بكلّ سذاجة. كتب جويه بوسكيه، متحدّثاً عن الشّاعر: «جسده، مثلما هي حال لجسدنا، يلفّ ليلاً فاعلاً يبتلع كلّ ما سيولد، ولكنّه يستسلم، بدوره هو الآخر، ليلتهمه هذا اللّيل الكبريتيّ».

إنّ من يُريد أن يُقيمَ طويلاً داخل كلّ هذه الصور، ثمَّ يتركها تسيل ببطءٍ الواحدة في الأخرى، سيعيش اللذّات الاستثنائيّة للصور المركّبة، الصور

التي تخدم في نفس الوقت العديد من أجهزة الحياة المُتَخَيِّلَة. إنّ ما تختصّ به تماماً الروح الأدبيّة الجديدة، المُميِّزة جدّاً للأدب المعاصر، هو أن تغيّر مستوى الصور، أن تصعد أو تنزل على طول محورٍ يتّجه، في الاتّجاهين، من العضويّ نحو الرّوحانيّ، دون أن ترضى أبداً بمستوى واحد من الواقع. على هذا النحو يكون للصورة الأدبية امتياز أن تفعل بما هي صورة وفكرة في نفس الوقت. فهي تُشرك الحميميّ والموضوعيّ. فلا نندهشنّ منها، فهي في مركز مشكل التعبير بالذّات. ندرك ضمن هذه الحال لماذا أمكن لجويه بوسكيه أن يقول إنّ الشاعر «يسحرُه الظلّ الداخليّ لِجسده في ما يراه»، أو بشكل أسرع، إنّ الشاعر «ينسحر (s'envoûte) بالأشياء». هكذا يُعطي جويه بوسكيه، عبر فعل المطاوعة هذا، معنى جديداً للسِّحر (envoûtement)، ومع ذلك يحتفظ فعل المطاوعة ينسحرُ (*s'envoûter*) بِسَهْمه متّجهاً نحو الخارج؛ فيحمل على هذا النحو الأثر المُضاعَفَ للانطواء وللانفتاح. «ينسحر بِـ» هي إذن إحدى هذه الصيغ النّادرة التي تُدير الحركتَين الأساسيّتَين للخيال. فأكثر الصور خارجيةً: النهار والليل، يُصبحان على هذا النحو صورتَين حميميّتَين. وإنه لَداخلَ الحميمية تجد هاتان الصورتان قدرتهما على الإقناع. أمّا خارجيّاً، فتظلاّن تمثّلان وسيلَتي تراسل واضح بين الأذهان. ولكنّ التراسل عبر الحميمية يُعدّ أكثر قيمة. فيونس، والمسكن الحُلُميّ، والكهف المُتَخَيَّل، هي نماذج أصليّة لا تحتاج إلى تجاربَ واقعية لتؤثّر في كلّ النّفوس. فاللّيل يسحرُنا، وظلمة الكهف والقبو تضمّنا إليها كما لو كانت حضناً. وفي الحقيقة، بمجرّد أن نلامس، ولو من جهة واحدة، هذه الصور المركّبة والمضاعفة التركيب، التي تتمتّع بجذور بعيدة في لاوعي البشر، فإنّ أدنى اهتزاز يحمل صداه إلى كلّ مكان. ومثلما بيّناه في أغلب الأحيان وسنكرّره في مناسبات أخرى، تعود صورة الأمّ للنّشاط في الأشكال الأكثر تنوّعاً، الأكثر فُجئيّةً. في نفس هذا المقال الذي يُبيّن فيه جويه بوسكيه توازي ليل السماء

وليل الجسد، يُعطي لصورة يونس **العمق اللّامُصَوَّر**، تاركاً لقارئه عناية إكمال صوره الخاصّة أو طبْعها بالاعتدال، ولكنّه على يقين مع ذلك من أنّه ينقل له توازي اللّيّلَين البرّانيّ والجوّانيّ. «إنّ الليل الحيّ الذي يسكن الشّاعرَ لا يفعل غير كونه يستبطن اللّيل الأموميّ حيث اكتمل تصويره. فخلال فترة الحمل لا يشرب الجسد الذي سيولد الحياةَ، بل يشرب الظّلُمات». وها هي بالمناسبة حجّة إضافية بشأن الصدق الحُلُميّ لصورة **السواد الخفيّ للحليب**.

16

رأيْنا في الكثير من المرّات، وعندما يتعمّق حلم اليقظة، كيف تتّخذ صورة يونس مكوّنات غير واعيةٍ كما لو أنّ البطن كان بمثابة تابوت. من الملفت جدّاً للنّظر أن نرى كيف يمكن لهذا التسلسل أن يُكتشَف من خلال صور واضحة بشكل خاصّ، من خلال صور تبدو ظاهريّاً معقلنة تمام العقلنة. أوَ ليست حيلة حصان طروادة، على سبيل المثال، من أكثر الصور وضوحاً؛ ولكنّ شكوكاً حلّت بها. نرى هذه الشكوك معروضة في كتاب بيار ماكسيم شول (**الأساطير الأفلاطونيّة**, Pierre Maxime Schuhl *La Fabulation Platonicienne*، ص 75 وما يليها). أليس حصان طروادة (مثل حوت الكتاب المقدّس) اسماً لتعريف سفن اليونانيّين؟ أوَ لم تكن هذه السّفن «أحصنة» بوسيذون (Poseidon) ؟ ويتساءل المؤرّخون، الذين أثّرت فيهم كلّ الحكايات المَثَلِيّة للمينوتور إذا لم تكن كلّ هذه الحيوانات-الأوعية قبوراً تذكارية جوفاء تماماً[1]. ويحكي شارل بيكار (Charles Picard)، نقلاً عن هيرودوتس (Hérodote)، كيف دُفِنت ابنة منقرع «داخل بقرة من

(1) انظر شارل بيكار Charles Picard، **القبر التذكاريّ لميديا وعمالقة مينلاس** *Le Cénotaphe de Midea et les colosses de Ménélas* (**مجلّة الفيلولوجيا** *Revue de philologie*، 1933، ص 341–345).

الخشب المذهّب (رمز حتحوري) (symbole hathorique)، والتي كنّا لا نزال نراها تُعبَد في زمانها في قصر صا الحجر (Saïs)، وهي محاطة بقناديل مضاءة وبدخان العطور. لقد احتفظ المينوسيّون (Minoens) بطقْسِ العِجْل المقدّس، ونقلوه في كلّ أشكاله، إلى الميسينيّين (Mycéniens)، العِجْل ذي السلطة الحامية التي يصل مداها حتّى إلى ما وراء العالم الآخر، سواء كان هذا العجل المقدّس ذكراً أو أنثى. ولم يعد اليونانيون وقتها يفهمونه البتّة». ويتساءل شول الذي يستشهد بهذه الصفحة ما إذا لم يكن من الممكن أن تتلقّى أسطورة حصان طروادة تأويلاً مماثلاً. يستشهد شول برأي و. ج. ف. نايت (W. J. V. Knight) الذي يقول: «ينتمي هذا بالأحرى إلى سياق السّحر والدين أكثر من انتمائه إلى التكتيك العسكريّ». وربّما كان «وسيلة لإبطال السِّحر الذي يحمي جدران إيليون (Ilion) ». أمّا بالنسبة لموضوعنا، فإنّه يكفينا أن تكون الصورة الفائقة الوضوح لحصان طروادة، والمزوّدة بكلّ غايات الوعي، ملائمة ضمن تفسيرات نفسيّة جديدة لكي تُضاعَف بصور تغوص بعيداً في اللّاوعي. على هذا النحو يتجلّى وجود مزدوجٍ (*doublet*) نفسيّ يجمع، من جهةٍ، الصورة البصرية التي أمكن شرحها بكلّ إسهابٍ، ومن جهة أخرى، صورةَ حميمية غامضة، غنيّة بقوّة عاطفية.

إذا كان بإمكاننا أن نفحص كلّ صور الدّفن، فإنّنا سنرى كيف تتضاعف مثل هذه المزدوجات (*doublets*) التي تجمع الصور الخارجية بصور الحميمية. وسندرك هذا التكافؤ بين الموت والحياة: التابوت بطنٌ والبطن تابوت. فأن نخرج من البطن هو أن نولدَ، وأن نخرج من التّابوت هو أن نُبْعَث. ولذلك فإنّ يونس الذي مكث في بطن الحوت ثلاثة أيّام مثلما مكثَ المسيح في القبر، هو إذن صورة نُشُور.

17

هناك العديد من الصور الأخرى التي يمكن دراستها في خانة يونس الموت، وذلك بِوَصْلِهَا بمبحث الموت الأموميّ. ويستحقّ مبحث الشّرنقة، من هذه الزاوية من النظر، دراسة وافية خاصّة.

إنّ لليرقة في [شرنقتها] بشكل طبيعيٍّ إغراءات كلِّ شكلٍ مُغلّف. فهي بمثابة ثمرةٍ حيوانيّة.[1] ولكن تنشأ مملكة من القيم الجديدة تمام الجدّة عندما نعلم أنّ اليرقة هي الكائن الوسيط بين اليسروع والعذراء. عندها تروح الأفكار تثير الأحلام.

قدّم روزانوف في **قيامة عصرنا** (الترجمة، ص 217) (Rozanov, *Apocalypse de notre Temps*) مساهمة في أسطورة الشرنقة. ففي نظره، «ليس لليسروع واليرقة والعذراء تفسير فيزيولوجيّ، بل تفسير نشوئيّ-كونيّ. فيزيولوجيّاً، هي غير قابلة للتفسير، لا بل **غير قابلة حتّى للتعبير**. وعلى الرغم من ذلك، فهي تكون، من الناحية النشوئيّة-الكونية، معقولة تماماً؛ فكلّ ما يحيا، كلّ شيء مُطلقاً، يُشارك على هذا النحو في الحياة، وفي القبر وفي النشور».

ليس بإمكاننا أن نؤكّد بشكل أكثر وضوحاً الفرق بين التفسير العلميّ والتفسير الأسطوريّ. إنّ عالماً يُقدّر أنّه قد عبّر عن كلّ شيءٍ عندما يكون قد وصف كلّ شيءٍ، عندما يكون قد تابعَ يوماً بعد يوم مراحل التحوّل. ولكنّ الرّموز تريد تكثيفاً آخر للأضواء. فالأسطورة تريدُ أن تُفسِّر الأشياء من خلال العَالَم.[2] فتفسير صيرورة أحد الكائنات يجب أن يتحقّق من خلال

---

(1) في مقال حول بليك Blake، منشور في مجلّة **فونتين** *Fontaine* (العدد 60، ص 256)، نجد هذه الترجمة لمقال شيّق لسوينبورن Swinburne: «فوقه، تتثنّى الشرنقة، رمز الأمومة، وتتشبّث، أشبه بالأوراق المغلّفة للجسد التي تُحيط بالثمرة البشرية للتوالد الجسميّ».

(2) لا شكّ أنّ اختلافات كبيرة وعميقة تفصل العلم عن الأسطورة، ولكن لا شكّ بالمثَل =

«الحياة والقبر والنّشور». ومثلما يقول روزانوف، «تُصوّر مراحل وجود الحشرة مراحل الحياة الكونية». اليسروع: «نزحف، نأكل، نحن كئيبون وجامدون». «الشرنقة، هي القبر والموت، القبر والحياة الخاملة، القبر والوَعْد. أمّا الفراشة، فهي الروح المنغمسة في الأثير، التي تطير، ولا تعرف إلّا الشمس والرّحيقَ ولا تتغذّى إلّا إذا غطست في التُّوَيْجَات الضّخمة للأزهار». ويُقابل روزانوف «تِرَابَةَ» (géophagie) اليسروع الذي يتغذّى «بالوحَلِ والزّبالة» بسعادة الفراشة الملتهمة للشمس (héliophage) والتي تجني لقاح الشمس من الأزهار.

يدرس روزانوف مطوّلاً علاقات صورة الشّرنقة بصورة المومياء (ص 279–280). فالمومياء هي حقّاً شرنقة الإنسان. «كان كلّ مصريٍّ، وقبل أن يمرَّ إلى حالة اليرقة، يُعدّ لنفسه شرنقة مستطيلة وصقيلة كتلك التي يغزلها أيّ يسروعٍ». «بإمكاننا أن نميّز قوقعة خشنة مصبوغة بالبُنّيِّ: إنّه التابوت

= أنّ ما يجمعهما ربّما يكون أكثر ممّا يُميّز بينهما. ولنا في الإجابة التي قدّمها فرنسوا جاكوب (الحائز على جائزة نوبل في الطبّ والفيزيولوجيا سنة 1965) عن السّؤال الذي طُرح عليه والمتعلّق بوظيفة النّظرية العلمية، خير مثال على ذلك، إذ يقول: «أعتقد أنّ للدّماغ البشري مطلباً أساسياً، هو الحصول على تمثّل موحّد ومُنسجم للعالم الذي يُحيط به، وكذلك للقوى التي تُحرّك هذا العالَم. وتستجيب الأساطير شأنها شأن النّظريات العلمية إلى هذا المطلب البشريّ. وخلافاً لما نعتقده عادةً فإنّ الأمر يتعلّق في كلّ الحالات لتفسير ما نُشاهده بما لا نُشاهده، أي بتفسير العالَم المرئيّ بعالم لامرئيّ هو دوماً نتاج المُخيّلة».

(François Jacob, L'evolution sans projet in *Le darwinisme aujourd'hui*, Éditions du Seuil, 1979, pp. 145-147).

وعلى الرّغم من هذا التّمايز بين العلم والأسطورة، فإنّهما يُمثّلان الوجهين الضّروريّين لكلّ حياة إنسانية: العقل من ناحية والخيال من ناحية أخرى. وقد لاحظ باشلار «أن كلّ ما تُعلّمناه الحياة الواضحة يحْجُب عنّا الحقائقَ الحُلُمية العميقة». ولكنّ الفصل بين الواضح من العلم والمعتم من الحلم ليس على هذه الدّرجة من القوّة، ما دام «لكلّ الأعمال الواضحة هامشٌ من العتمة». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 235) (المُترجم).

الحجريّ الذي يكون على الدّوام بلونٍ مسمرٍّ موحّد. وهو، على ما يبدو، من الجصّ؛ وإذا كان على هذا النحو، فإنّه يُذكّرنا أيضاً بفضل مادّته بغلاف الشرنقة؛ ذلك أنّ جسم اليسروع يفرز نوعاً من الجبس. وبصورة عامّة، تلتزم الطقوس المأتمية المصرية بمراحلِ اليسروع الذي يصير يرقة؛ لهذا السبب – وهذه نقطة أساسية– أصبح الجُعل، الذي هو حشرةٌ، رمز المرور إلى الحياة المستقبلية». «إنّ الاكتشاف الأكثر أهمّية الذي قام به المصريّون، إنّما هو الحياة المستقبلية الحَشَريّة». ولا نعيش الآن، من هذه الحياة الحَشَرية، إلّا الحياة الأرضية. أمّا الحَياة الهوائية فهي لا تُعرف لدينا إلّا بفضل صورة الفراشة على الأزهار. لكن أين هي الأزهار البشرية، تلك التي سيجد فيها الإنسان طعامه من الذهب السّماويّ؟ إذا كانت هذه الأزهار موجودة في مكان ما، مثلما يقول روزانوف، فستكون موجودة «أبعد من القبر حقّاً».[1]

هكذا، يُصبح القبر، في هذه الصور، شرنقة، إنّه تابوتٌ يأكل التراب البدنيّ. إنّ المومياء، الشبيهة بيسروع ملفوف بين شُرَيطات الشرنقة، ستنفجر أيضاً «بفعل الانفجار الحقيقيّ الذي بفعله احترقَ الجناحان المتناظران»، مثلما يقول فرانسيس بونج.[2] وإنه لَمن المهمّ للغاية أن نرى أنّ بقايا من الصور المأخوذة من الشرنقة ومن التابوت يمكنها أن تتّحد على هذا النحو. ذلك أنّ لكلّ هذه الصور نفس مركز الاهتمام: **كائن مسجونٌ، كائن محميٌّ، كائن مخفيٌّ**، كائن أُعيدَ إلى عمق سرّه. هذا الكائن سيخرج، هذا الكائن سيُبعث. إنّ هنا **قدَراً للصورة يشترط هذا النُّشور.**

---

(1) انظر ستريندبيرغ Strindberg، **الجحيم** *Inferno*، ص 47: «يُعَدّ تحوّل اليسروع داخل القوقعة معجزة حقيقية تعادل نُشور الموتى».

(2) ذكره جان بول سارتر Jean-Paul Sartre. انظر شرح سارتر لهذه الصورة، **الإنسان والأشياء** (*L'Homme et les choses*)، ص 51.

الفصل السادس

المغارة

«دون كيخوته وهو يخرج من مغارة مونتيسينوس:
- ليست جحيماً أبداً، إنّها مقام العجائب. اجلِسوا، أبنائي،
أصيخوا السّمع وصدّقوا ما تسمعون».
(ثربانتيس، **دون كيخوته المانشيّ**، ترجمة فلوريان، ج 2، الفصل العشرون)
(Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, trad. Florian, partie II, chap. XX).

1

قد تتجلّى في هذا الفصل، ربّما أكثر ممّا تظهر في الفصول الأخرى، الخاصيّة السّطحية لملاحظاتنا. وهذه الخاصيّة هي نتاجٌ للتحديد الذي نفرضه على بحوثنا. فبالفعل، لا نريد الولوج في الميدان الخاصّ بالميثولوجيا. ولو كان لنا مثل هذا الطّموح، لكان على كلّ فصل من فصولنا أن يبدأ بشكل مغايرٍ وأن يخضع لتوسعة ضخمة جدّاً. فعلى سبيل المثال، لكي نأخذ المقياسَ الصحيح لكلّ قوى حياة المغارات والكهوف، لا بدّ أن نتابع كلّ الطّقوس الجهنّمية الأرضية chthoniens، وكلّ الشعائر السّراديبية. ولكن ليست هذه مهمّتنا إطلاقاً. وعلى أيّة حال بإمكاننا أن نجد تخطيطاً أوّليّاً لذلك في بحث **حول المغارات في الطقوس السحرية-الدينية وفي الرمزية البدائية** (P. Saintyves, *Essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la*

(*symbolique primitive*)، الذي نشره ب. سانتيف في أعقاب ترجمة غار الحوريّات، لبورفير (Porphyre, *L'Antre des nymphes*). تجد الشعائر الدينية المخفيّة، والطّقوس السرّية، والممارسات التلقينيّة في المغارة نوعاً من المعبد الطبيعيّ. فكهوف ديميتير (Déméter) وديونيسوس (Dionysos) وميترا (Mithra) وكوبيلا (Cybèle) وآتّيس (Attis) تعطي لكل الطّقوس نوعاً من وحدة المكان سبق لسانتيف أن بيّنها بكلّ وضوح. فالديانة ما تحت الأرضية تحمل طابعاً لا يمّحي. ولكن نكرّر أنّ هذه الدراسة ليست في العمق هي ما يتعيّن علينا القيام به. بل علينا فقط أن نتابع الأحلام، لا بل الأحلام التي أمكن التعبير عنها، لا بل وبصورة أكثر دقّةً الأحلام التي تنشد العبارة الأدبية؛ باختصار إنّ موضوعنا المحدود ليس إلّا **المغارة في الأدب**.

ولهذا التحديد للموضوع نتيجة نُريد أن نُشدّد عليها. يبدو لنا في الواقع أنّه بوقوفنا عند حدود الصور الأدبية بإمكاننا أن نعزل نوعاً من الميثولوجيا الضعيفة التي لا تدين بشيءٍ للمعارف المكتسبة. فحتّى عندما يكون الكاتب بداهةً على وعْيٍ بمعارفه المدرسيّة، فإنّ فويْرقاً مفاجئاً يأتي أحياناً ليكشف عن الانخراط الشخصيّ في نشاط الأسطورة، في الخيال الأسطوريّ بالمعنى الحرْفيّ للكلمة. يكفي لذلك جِدّةٌ في العبارة، أو تجديدٌ في العبارة، أو نورٌ مفاجئٌ للّغة. فمن اللّحظة التي تتجاوز فيها اللّغة الواقعَ، يصبح هناك إمكانٌ للأسطورة. عندها يُمكننا أن نفاجئ الميثولوجيا وهي في حالة فعل. ولا شكّ أنّ هذه الميثولوجيا، السّاذجة حيناً، والذكيّة حيناً آخر، والمُقتَضَبَة دائماً، نادراً ما تُدرك مركز الأساطير. ومع ذلك فهي تُعطي من أسطورة مجرّبة شظايا تسمح بدراسة مُحاولات الخيال. عندها تُطرح علاقات جديدة بين الاعتقاد والعبارة. بفضل الأدب، يبدو أنّ العبارة تنزع نحو الاستقلال، لا بل يبدو أيضاً أنّ نوعاً من الاعتقاد يتكوّن، خفيفاً للغاية وربّما عابراً، حول

صورة أدبية مقدودة بعناية فائقة. وهكذا، فَتَحْتَ القلم الأكثر كفاءة، هناك صورٌ صادقة.

2

سنقوم إذن بدراسة مغارات «أدبية» مع الاهتمام بتحديد كلّ مظاهرها المُتَخَيَّلَة.

أضف إلى ذلك أنّه، بهدف تصنيف الصور، يجب علينا أن نُضاعفَ بلا هوادةٍ من التمايزات. وما إن نكون عزَلنا الصور عزلاً جيّداً، حتّى يُصبح من الجائز لنا أن نمسك بالصور الوسيطة. فبالإمكان، على سبيل المثال، التمييز بين صور المغارة وصور المتاهة ما تحت الأرضية، على الرغم من أنّ هذيْن النوعَين من الصور غالباً ما يُخلَط بينهما. أمّا إذا أبرزنا الاختلافات، فإنّه بإمكاننا القول إنّ صور المغارة تتعلّق بخيال الرّاحة، في حين تتعلّق صور المتاهة بخيال الحركة العسيرة، الحركة المُخيفة.

وبالفعل، إنّ المغارة ملجأ نحلُم به دون توقّف. وهي تُعطي معنى فوريّاً لحلم الرّاحة المحميّة، الراحة الهانئة. إنّ الحالمَ الذي يجتاز عتبة معيّنة من الإلغاز ومن الرُّعب، ويدخل إلى الكهف، يُحسّ أنّ بإمكانه أن يعيش هناك. يكفي أن نقيم فيه لبعض الدقائق وها هو الخيال قد انتقل للعيش فيه. فيرى أنّ مكان الموقد سيكون بين صخرتَين كبيرتَين، وتكون الزّاوية لسرير من السرخس، ويُزيّن إكليل النباتات المتعرّشة والأزهار النّافذةَ المفتوحةَ على السماء الزرقاء ويحجُبُها. وتظهر وظيفة السّتار الطبيعيّ تلكَ بانتظام في العديد من المغارات الأدبية. فمغارة الرواية الرعوية إيستيل (*Éstelle*) لفلوريان (Florian) مزركشة «بكرْمةٍ بريّة» (ص 295). إنّ النافذة الرّيفية، التي أصبحت على هذا النحو غامضة وعجيبة بفعل الأوراق، تُعطي أحياناً، بعمليةِ قلبٍ غريبةٍ،

انطباعاً بأنّها نافذة مغارة! نرى مثالاً لهذا القلب في رسائل مسافر لجورج صاند (George Sand, *Lettres d'un voyageur*).

ترتبط وظيفة السّتار هذه بمبدأ النافذة الصغيرة الذي كنّا قد أعلنّا عنه في حديثنا عن كوّة العليّة: أن نَرَى دون أن نُرى، أن نترصّد، نتظاهر بالترصّد، مثلما نقول في منطقة شامبانيا العريقة. يلفت شارل بودوان في كتابه **فيكتور هوغو** (ص 158) الانتباه لتواتر المفردتين المقفّاتين fenêtre–naître (نافذة/ ولادة) عند هذا الشاعر. ويُبيّن بودوان هذا التقارب في الفصل الذي يُبرهن فيه على أنّ الرّغبة في حبِّ الاطّلاع هي الرغبة في معرفة سرِّ الإنجاب.

في بعض الأحيان يبدو أنّ ستار الأوراق هو الذي يصنع المغارة. في قصّة **السيّد دامركور** *Monsieur d'Amercoeur*، يُعطي هنري دو رينييه Henri de Régnier لمغارة صغيرة تأتي إليها إحدى مرتادات عالم الصّالونات لترتاح، هذا الوصف الوحيد: «كانت لبلابات متدلّية تحجب عنها النور، وتجعل النهار فيها مخضوضراً شفّافاً» (**صولجان اليشب** *La Canne de Jaspe*، ص 71).

بشأن مدخل المغارة، لا بدّ من دراسات طويلة لتحديد كلّ رموزه. ولا يجب أن نتسرّع في إعطائه وظائف الباب الواضحة. فمثلما لاحظ على صواب ماسّون أورسيل Masson Oursel في مقالته «الرمزية الأوراسيّة للباب» «Le Symbolisme eurasiatique de la porte» (**«المجلّة الفرنسيّة الجديدة»** *N.R.F.*، 1 أغسطس، 1933)، فالمغارة هي المسكن الذي لا باب له. فلا نتسرّعنّ في تخيّلِ أنّنا نغلق المغارة ليلاً بصخرةٍ ندحرجها لننام فيها بسلام. إذ يحتاج جدل المَلجأ والرّعب إلى الانفتاح. نريد أن نكون محميّين، ولكنّنا لا نريد أن نكون مسجونين. فالكائن البشريّ يعرف في نفس الوقت قيم الخارج وقيم الدّاخل. والباب هو في نفس الوقت أنموذج أصليّ ومفهومٌ: فهو يُجمّع

طمأنينات لاواعية وطمأنينات واعية. إنّه يمثّل ماديّاً حارس العَتَبَة، ولكن كلّ هذه الرموز العميقة قد غُمِرَت اليوم داخل لاوعي لا تُدركُه أحلام الكتّاب. إنّ القيم الواضحة للملجأ هي قيم مفرطة في القوّة، ما يَحُول دوننا ودون اكتشاف القيم الغامضة. وفي الواقع، يتشكّل فعل السّكن بشكلٍ لا مَحِيدَ عنه تقريباً حالما يتكوّن عندنا الانطباع بأنّنا بتنا محميّين.

ولقد عرفت جورج صاند، مثلها مثل كلّ الأرواح النبيلة، جاذبية الفقر. ففي رواياتها، تتملّك دائماً مغارة وكأنّها تتملّك مسكناً ريفيّاً. بسرعة يُحَوَّل سجن كونسويلو (*Consuelo*) إلى فضاء «صالحٍ للسّكن». وبروح رقيقة، يحلُم الحالم المتوحّد في المغارة بمحبوباته الخفيّات، ويتلو قصائد جوسلان (Jocelyn).

ثمّ إنّ قيم الحلم بالمحبوبات المخفيّات تُحيلُنا على مواقع السرّ في الطبيعة، والغرفة السرّية تُحيلُنا على المغارة. وليس يمكن للحبّ المُضطرم أن يكون من الناحية الحُلُميّة حبّاً مَدينيّاً، بل لا بدّ عليه أن يحلُم بموقعٍ ذي دلالة كونيّة. في **منّي وحدي إليكِ وحدَكِ**[1] (*Solus ad solam*) (الترجمَة، ص 45)، كتب دانونتسيو في نوع من القلب العجيب: «دخلت غُرفتنا، الغرفة الخضراء التي كنت تقولين عنها إنّها غرفة ما تحت بحريّة، حيث كنّا نتحابّ، وحيث عرفنا الفرح، كما لو كنّا في مغارة مالحة حقّاً.»..

إنّ أدنى تجويف صخريٍّ يُعطينا بادئ ذي بدءٍ هذه الإحساسات، وأحلام اليقظة هذه. كتب دوسينانكور (De Sénancour) عن رجل حسّاس[2]: «إنّ

(1) كتب دانونتسيو هذا الكتاب إلى عشيقة له، الكونتيسة جوسيبينا مانتشيني Giuseppina Mancini من فلورنسة، نحو 1908. كانت قد أصابتها خياناته لها بوهن عصبيّ وأقامت في المصحّ لفترة ومنعت عليه عائلتها ملاقاتها من جديد. فيه يشكو لها آلام الفراق، وكان مصرّاً على ألّا يقرأه سواها، وقامت العشيقة بنشره بعد وفاته (المُراجِع).

(2) دوسينانكور De Sénancour، بدائيّة *Primitive*، ص 59.

الصخرة التي تصبغ المياه بلونها الرماديّ، والغصن الذي يُسقط ظلّه على الرمل الصحراويّ، يُعطيانه إحساساً بالعزلة والسّلام والوحدة». كما يُبيّن ثورو (والدن، الترجمة، ص 34)، (Thoreau, *Walden*) أنّ «الطفل يلعب في المنزل» مثلما «يلعب بالحصان». «من منكم لا يتذكّر، عندما كان فتيّاً، الشّغف الذي به كان ينظر إلى الصخور المُشْرِفة أو إلى أدنى حوافّ المغارة؟» إنّنا نحسّ جيّداً أنّ أدنى ملجأ طبيعيّ هو على هذا النحو مناسبة لحلم يقظة مباشرٍ لصور الرّاحة. ويُثير الظلّ على الفور صور الملجأ ما تحت الأرضيّ. فعل سبيل المثال، في رواية لفيرجينيا وولف (الأمواج، الترجمة، ص 28) (Virginia Woolf, *Les Vagues*) يلبُد طفلان تحت شُجيرة كشمش؛ فينفتح على الفور لخيالهما عالمٌ ما تحت أرضيّ. فكلّ مأوى يُريد أن يكون مغارةً. «لِنُقِمْ، يُحدّثان نفسيْهما، في العالم ما تحت الأرضيّ. لنتملّك منطقتنا السرّية، التي تضيئها الكشمشات المتدلّية مثل الثريّات، لامعة حمراء من ناحية، سوداء من ناحية أخرى... إنّه عالمُنا نحن».[1] كذلك في وعاء الذهب، لجيمس ستيفانس (James Stephens, *Le Pot d'Or*)، أطفالٌ يلعبون: «كانت قطعة الأرض تحت شجرة الزّعرور موقد منزلهم الصغير». وبإمكاننا أن نرى بالإضافة إلى ذلك ومن خلال هذه الأمثلة أنّه بإمكان صورة غير ذات بالٍ أن تثير صوراً أساسيّةً. فالملجأ يوحي لنا بتملّك عالمٍ بأسره. ومهما يكن هذا الملجأ هشّاً، فإنّه يُعطينا كلّ أحلام الأمن.

يرى رسكن (Ruskin)، المُقتَضِب على الدوام في سرد الأحلام والقاطع في المعاينات، أنّ «خضوع الطبيعة لحاجات الإنسان يسمح لليوناني بأن

(1) سبق لغي دو موباسان Guy de Maupassant أن عبّر بشكل غريب جدّاً عن إرادة السّكن الفورية هذه وهو يدخل إلى غرفة مجهولة (ضوء القمر. رسائلنا *Clair de lune. Nos lettres*، ص 287): «عندما أصبحت بداخلها وحيداً، بدأت في تفحّص الجدران وقطع الأثاث وملامح الشقّة بكاملها، لأوطّن فيها فكري».

يجد نوعاً من المتعة في رؤية الصخور، عندما تشكّل هذه الصخور مغارة، ولكن في هذه الحالة فقط. وفي كلّ مظهر من المظاهر الأخرى، خاصّة إذا كانت الصخور فارغة ومدبّبة الرؤوس، فإنّها تُروّعُه، أمّا إذا كانت صَقيلَةً، «منحوتة» كجانبِ سفينة، وإذا ما شكّلت مغارةً فإنّه يمكنه أن يلجأ إليها، ويُصبح وجودها محتملاً» (الرسّامون المحدثون، الترجمة، ص 47) (*Les Peintres modernes*).

وتُعدّ المغارات الاصطناعية إشادة بخيال الخلوات الطبيعية. قام دوسنانكور بتشييد واحدة منها على جانب جَبَله. وكانت أميرة بلجيوجوزو (la princesse de Belgiojoso)، تمتلك في قصرها بِلُوكَاتي (Locati) غرفة عمل سرّية شُدَّ مفتاحها إلى سلسلة ساعتها. وفي رسالة إلى أوغستان تيري (ص 86) (Augustin Thierry)، تكتب: «وأنا في مغارةٍ ساحرةٍ، لامرئية تماماً كما لو أنّ آلسين (Alcine) قد أعطتني دروساً». من المغارة نَرَى دون أن نُرَى؛ على هذا النحو وبصورة مفارِقةٍ يكون الثّقب الأسود إطلالة على العالَم. كتب موريس دو غيران (Maurice de Guérin) إلى صديق بروتونيٍّ (ذكره دوكاهور (Decahors)، أطروحة، ص 303): «...أيّ فتنة قصوى سوف تتملّكني في أن أحفر لنفسي مغارة باردة ومظلمة في قلب صخرة، في خليج صغير anse من سواحلكم، وأن أقضي فيها حياتي شاخصاً ببصري بعيداً إلى البحر الفسيح، كما لو كنت إلهاً بحريّاً».

وبإمكاننا من جهة أخرى أن نُبيّنَ العديد من أحلام يقظة بناة يبحثون عن استمرارية حقيقية بين المغارة والمسكن، مُضْفِينَ قدر ما يمكن من الكونيّة على مساكنهم. ولقد تفطّن أندريه بروتون (André Breton) في بناءات ساعي البريد شوفال[1] (le facteur Cheval) إلى كلّ العناصر «الوسيطية»

(1) هو الفرنسيّ جوزيف فردينان شوفال Joseph Ferdinand Cheval (1836–1924)، =

(médianimiques) التي تشدّ المسكن لا فقط للمغارة، لا بل للتحجيرات الطبيعية أيضاً».[1]

إنّ صفحات كاملة من رواية طفل (*Roman d'un enfant*) تُحدّثنا بالمثل عن القوّة التي لا تُنسى لصور المغارة. خلال مرض كاتبها بيار لوتي (Pierre Loti) يوم كان طفلاً، بنى له أخوه الأكبر في فناء المنزل، «هناك في العمق، في خُلوةٍ ساحرةٍ، وتحت شجرة خوخ هرمةٍ، بُحيْرَةً صغيرةً؛ حفرها وبلّطها بالإسمنت على شكل حوض... ثَمَّ جلب من الرّيف أحجاراً متآكلةً وصفائح من الطّحالب ليصنع في الحواشي ضفافاً رومانطيقية، وصخوراً ومغارات...». أيّ نشوة للطّفل الذي شُفيَ من مرضه والذي نهبُه على هذا النحو عالماً بأسره! «لقد كان هذا يفوق كلّ ما يستطيع خيالي أن يتصوّره من فتنة؛ وعندما أخبرني أخي بأنّ ذلك لي... أحسست بفرحٍ باطنيّ بدَا لي أنّه لن ينتهي أبداً. أوه! أن أتملّك كلّ هذا، أيّ سعادة مفاجئةٍ! وأن أتمتّع به كلّ يوم، كلّ يوم، خلال هذه الأشهر الحُلوة الدّافئة التي كانت تتأهبّ للقدوم!...». (ص 78).

كلَّ يوم؟ أيْ نعم، خلال حياته كاملة، بفضل **القيمة الطبيعية** للصورة. إنّ هذا التملّك لم يكن البتّة تملّك المالكِ، بل إنّه تملك سيّد الطّبيعة. فالطّفل يتلقّى هنا لعبة كونيّة، سَكَناً طبيعيّاً، أنموذجاً أصليّاً لمغارات الرّاحة. ولن تفارق المغارة أبداً مرتبتها كصورة أساسية. كتب لوتي (ص 80): «إنّها زاوية العالم التي أظلّ متعلّقاً بها بأكثر ما يكون من الوفاءِ، بعد أن أحببت العديد من الزّوايا الأخرى؛ فيها، وليس في أيّ مكان آخر في العالم، أحسّ بالسّلام، أحسّ بالانتعاش، وبحيوية الشباب الأوّل وبالحياة الجديدة. إنّها مكّتي

= كان ساعياً للبريد، أنفق ثلاثين سنة في بناء قصر سمّاه «القصر المثاليّ»، وثماني سنوات في بناء قبره، وكلاهما يُعَدّان من روائع الفنّ الفطريّ (المُراجِع).

(1) أندريه بروتون André Breton، السَّحَر *Point du jour*، ص 234.

المقدّسة، تلك الزاوية الصغيرة؛ إلى درجة أنّه إذا ما أفسدها عليَّ أحدهم، بدَا لي أنّ ذلك سيُدخل الاضطراب على شيء مهمٍّ في حياتي، وأنّني سأفقد توازني، وسيكون ذلك تقريباً بدايةَ نهايتي». غالباً ما كان على لوتي، في سفراته البعيدة، أن يتأمّل في ظلِّ المغارات الباردة والعميقة. وكان عليه أن يربط العديد من المشاهد الواقعية بالذكرى التي لا تمّحي. إنّ المغارة «المصغّرة»، الصورة الصغيرة الغائرة في أعماق الذّاكرة، «غالباً ما شغلتني، مثلما يقول، في ساعات الانهيار والميلاخوليا خلال تطوافاتي»... وبتكثيف غريب للذكريات، يجمع لوتي المغارة ومسكن الولادة، وكأنّ المغارة التي حَلُمْنَا فيها كانت الأنموذج الأصليّ الحقيقيّ للمسكن الذي عشنا فيه. «خلال سنوات عديدة كئيبةٍ عشت فيها هائماً في العالم، سنوات ظلّت فيها أمّي الأرملة وخالتي كلير (Claire) وحيدتين تجرّان فستانيْهما الأسودَين المتماثلَين في ذلك المنزل العزيز الفارغ تقريباً والذي أصبح ساكناً كقبر، خلال تلك السنوات أحسست أكثر من مرّة بقلبي يعتصره الحزن عندما أفكّر أنّ المنزل قد أصبح مهجوراً، وأنّ الأشياء المألوفة في طفولتي بدأ يُصيبها بالأحرى التلّف بفعل الإهمال؛ وكنت أشعر بالأساس بالقلق من معرفة ما إذا كانت يد الزمان وأمطار الأشتية المتعاقبة ستقوم بتحطيم القبّة الواهية لتلك المغارة؛ إنّه لمن الغريب أن نقول ذلك، ولكن إذا حدث انهيارٌ لتلك الصخور الصغيرة العتيقة المغطّاة بالطّحالب، لكنت أحسست تقريباً بتصدّع لا يمكن إصلاحه في حياتي».

هناك حيث نذهب للسّكن في الحُلْم نجد ملَجأ يتلقّى كلّ رموز الرّاحة. وإذا أردنا أن نحتفظ بقوانا الحُلُميّة، فلا بَدّ أن تكون أحلامنا وفيّةً لصورنا الأولى. وصفحة بيار لوتي تقدّم لنا مثالاً على هذا الوفاء للصور الأساسية. فعوض الأحلام الواسعة، غير المحظوظة دائماً، والتي نعتبرها بمثابة قصور وهميّة، تكون المغارة حُلْماً مكثّفاً. تُشكّل القصور الوهميّة والمغارات التناقض الأكثر وضوحاً لإرادة السّكن. أن نكون هناك، أن نكون في مكان آخر، هذا ما لا

يمكن التعبير عنه برؤى هندسية فقط. لا بدّ لذلك من إرادة. ويبدو أنّ إرادة السّكن تتكثّف في ملجأ ما تحت أرضيّ. غالباً ما ردّد علماء الميثولوجيا أنّ المغارة تمثّل للتفكير البدائيّ الموقع الذي تتكثّف فيه المانا (*mana*)[1]. (انظر سانتيف Saintyves، بحث في المغارات *Essai sur les grottes*، ملحق بـ غار الحوريات *L'Antre des nymphes*، لبورفير Porphyre، باريس، 1918).

إنّ الوفاء لروح بحوثنا التي يجب ألّا تستند إلّا على وثائق خيالٍ لا يزال فاعلاً بعدم النظر إلّا في مظاهر يمكن لخيالٍ حديثٍ أن يعثُر عليها. يكفي أن نُقيم في المغارة، وأن نعود إليها غالباً، أو بكلّ بساطة أن نعود إليها بالفكر حتّى نُحسّ بنوعٍ من التكثيف للقوى الباطنيّة. وعمّا قريبٍ ستكون هذه القوى فعّالة. لنتذكّر المغارات «الأدبية» حيث يُحافَظ على الاهتمام فقط من خلال وصف عمليات تهيئة المغارة. لنُراجع العزلة الكادحة لروبنسون كروسو (Robinson Crusoé) أو عزلة الغرقى في الجزيرة الغامضة لجول فيرن (Jules Verne, *L'Ile mystérieuse*). يشارك القارئ المُتعاطف في تحقُّق رفاهية ريفيّة. ويبدو من جهة أخرى أن ريفيّة قطع الأثاث تتحرّك بفعل مانا حقيقية داخل المسكن الطبيعيّ.

وسنُحسّ بشكل أفضل بهذا الخيال الفعّال للتهيئة ما تحت الأرضيّة إذا ما وضعنا طريقة السّكن الفعّالة وطريقة السكن السالبة في علاقة جدليّة. لموريس دو غيران Maurice de Guérin عبارة عجيبة (الكرّاس الأخضر، منشورات ديفان، I، ص 223) (*Le Cahier vert*): «إنّ الخضوع، هو الجُحْر المحفور تحت جذور سنديانة هرمة أو في تجويف صخرة من الصخور،

(1) تمثّل «المانا» في معتقدات الشعوب البدائية التي عاشت في بولينيزيا وماليزيا قوّة عليا منتشرة في الطبيعة، تحلّ في بعض الأشياء والأفراد وتمنحها أو تمنحهم قوّة ما فوق طبيعيّة تنبع من المقدّسات والسَحر، ويمكن تناقلها من شخص إلى آخر (المُراجِع).

والذي يحمي الفريسة الهاربة والمُلاحَقَة طويلاً. إنّها تعبُر بسرعة فائقة فتحته الضيّقة والمظلمة، تتكوّر على ذاتها في الأعماق، وهناك، مقرفصة في كلّيتها ومجمّعة على ذاتها، قلبها يدقّ بضربات مضاعفة، تستمع للنّباح البعيد للرّهط ولصرخات الصيّادين. ها أنذا في جُحري». جُحر الميلاخوليّ والمكروبِ والخاضع. وسنجد موضوع هذا الجُحْرِ في الفصل القادم حول المتاهة. فالصور لا ينعزل بعضها عن بعضٍ ولا يجد الخيال أدنى حرج في أن يُكرّر نفسه. يبدو على هذا النحو أنّ الغارَ أو الجُحرَ هو المكان الذي نستسلم فيه للعيش. ولكنّ هذا سيعني أن ننسى الحدّ الثاني للجدل: المغارة الكادحة! لقد تساءلنا ماذا يعني هذان البيتان لهوميروس في مغارة إيثاكا (Ithaque) اللذين قام بورفير بشرحهما:

«هناك أيضاً أنْوالٌ حجريّةٌ طويلة، عليها تنسج الحوريات
منسوجات مصبوغة بالأرجوان تسرّ الناظرين».

لا شكّ أنّ المزايا الرمزية لهذيْن البيتَين عديدة. ولكن بإمكاننا أن نضيف إليها مزايا رمزية أخرى إن نحن حلمنا قليلاً كنسّاجين، أو حرّكنا في نفوسنا، على سبيل المثال، **الورشة-المغارة** لسيلاس مارنَر[1] (Silas Marner)، أو عشنا حقّاً منسوجة الأرجوان المَحوكَة في الظلّ، أو أعددنا خيوط النّور على النّول ما تحت الأرضيّ، على نَوْلِ الحجر.

وبالطبع، ستأتي أزمانٌ تتعارض فيها البساطة الريفيّة والتقنيّة. فنحن نتمنّى بصدقٍ الورشة المُضاءة. ولكنّ الورشة ذات النافذة الصغيرة هي صورة للمغارة النّشِطَة. وعلينا أن نعطي للصور كلّ خصائصها، إذا ما أردنا

---

(1) هو بطل ثالث رواية ألّفها الكاتب الإنكليزي جورج إليوت George Eliot ونُشرت في 1861 حاملةً اسم بطلها عنواناً (المُراجِع).

أن نفهم أنّ الخيال عالمٌ بأسره. فالمغارة تحمي الرّاحة والحُبَّ، ولكنّها تمثّل أيضاً مهد الصّناعات الأولى. وإنّنا لنجدها بصورة عاديّة بمثابة «ديكور» للعمل المتوحِّد. لقد اكتشفنا أنّ المرء إذْ يكون وحيداً يعمل بأكثر نشاطاً في الورشة ذات النافذة الصغيرة. ولكي نكون متوحّدين حقّاً، يجب ألّا يكون لدينا من النور ما يزيد عن الحاجة. فالنّشاط ما تحت الأرضيّ يتمتّع بـ «مانا» خيالية. ولا بدّ أن نحتفظ بقليل من العتمة حولنا. لا بدّ أن نعرف كيف ندخل في العتمة لتكون لنا القوّة للقيام بعملنا.

3

في مدخل المغارة يشتغل خيال الأصوات العميقة، خيال الأصوات ما تحت الأرضيّة. فكلّ المغارات تتكلّم. يقول الشّاعر:

«قارنت جَلَبَةَ كلّ الكهوف»[1]

ويقول أيضاً:

«فَلِلعَين العميقة التي ترى، إنّها المغارات صرخات».

(فيكتور هوغو، ما تقوله فوّهة الظلّال).

(Victor Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre*).

للحالم بالأصوات ما تحت الأرضيّة، بالأصوات المكتومة والبعيدة، تكشف اَلَأُذُن عن المتعاليات transcendances، عالم آخر بكامله يتجاوز كلّ ما يمكننا لمسه ورؤيته. وقد كتب د. هـ. لورنس عن صوابِ (التحليل

(1) فيكتور هوغو Victor Hugo، أسطورة العصور *La Légende des siècles*، منشورات هتزل Hetzel، ج. 3، ص 27.

النفسيّ واللّاوعي (D. H. Lawrence, *Psychoanalysis and Inconscious*):
«**بإمكان الأذن أن تسمع بأعمق ممّا يمكن للعيون أن ترى**» *The ears can hear deeper than eyes can see*». فالأذن إذن هي حاسّة اللّيل، وخاصّة حاسّة أكثر الليالي حساسيّة: الليل ما تحت الأرضيّ، ليل مُسيّج، ليل العُمْقِ، ليل الموت. فما إن نصبح وحدنا داخل المغارة المظلمة، حتّى نستمع للصمت الحقيقيّ:

«الصمت الحقيقيّ المُنتَخَب، الليل النهائيّ
المنقول إلى الأحجار عبر الظلال».

(جان تارديو، **الشاهد اللّامرئي**، ص 14).
(Jean Tardieu, *Le Témoin invisible*, p. 14).

لكن، منذ العتبة، ودون أن نُعاني على الفور من هذا «العُمق»، تُجيب المغارات بالهمسات أو بالتهديدات، بالنبوءات أو بالدّعابات. فكلّ شيء متوقّفٌ على الحالة النفسيّة للشخص الذي يسائلها. وهي تُعطي أكثر الأصداء حساسيةً، حساسية الأصداء الخوّافة. لقد صنّف الجغرافيّون المغارات ذات الأصداء العجيبة. وهم يُفسّرون كلّ شيءٍ من خلال الأشكال. فمغارة لاتومي (Latomies)، قرب سرقوسة (Syracuse)، التي سمّيت بأذن دونيس المستبدّ (Oreille de Denis le Tyran)، تكون ملتويةً، حسب ما يُقال، كالمجرى السّمعيّ: «فالكلمات التي تُقال بصوتٍ منخفض في عمق المغارة تُعاد بكلّ وضوحٍ في الفتحة، وتُحدِث الورقة التي تُدعَكُ بين اليدَين صفيرَ الرّيح المُوَلْوِلَةِ، وأخيراً تُساوي طلقة سلاحٍ ناريٍّ، تحت هذه القبّة، أثرَ الرّعد». ويدّعون أنّ دونيس كان، من ثُقبٍ موجود في أعلى المغارة، يستمع شكاوى ضحاياه المرميّين في مغارة لاتومي ولعناتهم. هكذا يتوافق المؤرّخون والجغرافيون في نفس الذّهن الوضعيّ. فهؤلاء يصفون

مجرى سمعيّاً، وأولئك يفكّرون في استعمال بُوَيْقٍ صوتيّ. ففي الوقت الذي يعتقدون فيه أنّهم يدرسون الحياة في واقعيّتها، إنّما يدرسون في الحقيقة أحفورَ كائنٍ خياليّ.

ولكنّ فوّهة الظلّ لا تزال تتكلّم وليس هناك حاجة إلى الوحشِ الصوتيٍّ لمغارة لاتومي حتّى نعرف تداعيات ذلك على خيال حيّ. فأقلّ كهفٍ يُعطينا كلّ أحلام يقظة الصدى. ففي أحلام اليقظة هذه، يمكننا القول إنّ النبوءة ظاهرة طبيعية. إنّها ظاهرة من ظواهر خيال المغارات. ولا تزال كلّ تفاصيل هذه الظاهرة حيّة. فعلى سبيل المثال، بإمكاننا أن نفهم مبدأ سلطة الأصوات ما تحت الأرضيّة، وإرادة التخويف، إذا ما تتبّعنا كعالمٍ نفسٍ تناقلَ العادات في حياة أريافنا. فالأب في نزهته مع الطفل يأتي ليُضخّم صوته على باب الكهوف. والطفل الذي يرتعب لبرهة، يستعيد اللّعبة. لقد بات يعرف واحدة من قوى الإرعاب. ومهما يكن الخوف عابراً، فهو يمثّل عادةً مصدرَ معرفةٍ ما. وقد أصبح الطفل الآن سيّدَ سلطة الإرعاب. وسيعرف كيف يستعملُها أمام صديقٍ غِرّ. قد تكون هذه معجزات صغيرة للغاية ولن يُوليَ علماء الميثولوجيا اهتمامهم لهذه «النزعة النفسانيّة» التّافهة والعابرة. وعلى الرغم من ذلك، كيف يمكننا أن نقيس تأثير الأسطورة على النفوس الفظّة، إذا ما نسينا كلّ هذه الظواهر الصغيرة للحياة اليوميّة، كلّ هذه الصور السّاذجة لحياة الحُقول؟

ولا يأنف الكتّاب الذين ينتمون إلى آفاق أخرى من أن يُسجّلوا رُعْباً، يفتقد بالأحرى لما يكفي من الصدق، ولكنّه يتمتّع مع ذلك بأسباب لاواعية. كتب ألكساندر دوما في انطباعات السفر، في سويسرا، I، ص 78 (A. Dumas, *Impressions de voyage, En Suisse*): «يُزمجر الكهف سرّاً مثل دُبٍّ فوجئ فغاص في أقاصي أعماق عرينه. هناك شيءٌ مرعبٌ في هذا الارتداد الصّاخبِ

لضجيج الصوت البشريّ، في مكان لم يكن مقدّراً له أن يصل إليه». في الكهف، مثلما هي الحال في العاصفة، يُسمَع صوت الدُّبِّ المزمجرِ، - القليل الأُلفة، - وكأنّه الحَنق الأكثر طبيعية.

إنّ من يُحِبّ أن يتخيّلَ يُكلّم الأصداء ما تحت الأرضيّة. يتعلّم كيف يسأل وكيف يُجيب، وشيئاً فشيئاً يفهم نفسيّة البَينيّة (الأنا والأنت) المرتبطة بالنبوءات. كيف يمكن للأجوبة أن تتوافق إذن مع الأسئلة؟ ذلك أنّنا نسمع بالخيال أكثر ممّا نسمع بالإدراك الحسّيّ منذ اللحظة التي يكون فيها صوتٌ طبيعيٌّ هو من يتكلّم. وعندما تُحاكي الطبيعة ما هو إنسانيّ، فإنّها تُحاكي الإنسانيّ المُتَخيَّل.

يقول نوربير كاستيريه (Norbert Casteret)[1] إنّ عرّافة كوماي (la Sibylle de Cumes) «تعبّر في انخطافاتها عن الأصوات القادمة من بعض الجداول أو الريح ما تحت الأرضيّة» وأن «تنبؤاتها، التي شكّلت تسع مجلّدات، قد تواصلَ الاحتفاظ بها والاستئناس بها على امتداد تسعة قرون في روما، منذ تاركوينيوس الفخور (Tarquin le Suberbe) إلى حصار المدينة من قبَل ألاريك (Alarik)». وغالباً ما يتطرّق الحديث إلى الاستمرارية السياسية لروما. وفي النهاية، إنّ للترابط السياسيّ عبر نبوءة العرّاف على الأقلّ، ضماناً للاستمرارية يتمثّل في استمرارية اللّاوعي. وفي السياسة، تقوم هذه الاستمرارية مقام استمرارية أخرى، مهماً يكن رأي أولئك الذين يمتدحون حكمة بعض الوزراء الكبار، وبعض الموظّفين الكبار الحُلماء. وغالباً ما تتشكّل هذه الاستمرارية السياسية بفعل اختيارات لاواعية لا يُعوزنا البتّة أن نقدّم لها أسباباً واضحة. ولكنّ هذه حكاية أخرى ونحن لا نريد أن نغادر مستوى بحوثنا التي يجب أن تقف عند حدود حلم اليقظة الشخصيّ. إنّ كلّ

---

(1) نوربير كاستريه، في قاع المَهاوي *Au fond des gouffres*، ص 197.

حالِمٍ متوحّدٍ، خاطب، في عمق الوادي الصغير، قوى المغارة، سيعرف الطّابع المباشَر لبعض وظائف العِرافة. وإذا كانت ملاحظاتنا تبدو مُفارِقة، فذلك لأنّه قد أصبح مفارِقاً أن نعيش بصورة طبيعية، وأن نحلم في عزلة الطبيعة. فنحن نبعد الطفل المُتعلِّمَ عن كلّ حُلُميّة كونيّة. من النبوءات، يتلقّى أوّلاً التأويلات، أي ظهورها في ما هو عقلانيّ واجتماعيّ. وإنّ الأركيولوجيا التاريخية لا تعترف بالأركيولوجيا النفسيّة. ولا عجب في ذلك على أيّة حال ما دام علماء النفس أنفسهم غالباً ما يُهملون التّديم البدائيّ للأحلام الذي تتكوّن منه الصور الكبرى، ثمّ نَوَيات الفكر.

إنّ أصوات الأرض هي الحروف الصوامت. وللعناصر الأخرى الحروف المصوّتة، وللهواء بالخصوص تنفّس فمٍ سعيد، موارب بكلّ لطف. أمّا كلام القوّة والغضب فيحتاج لاهتزاز الأرض، لصدى الصخرة، لهدير الكهوف. إنّ الصوت الكهفيّ (la voix *caverneuse*) يُتَعلّم، ويتعمّق بفضل حكمة الكهف. وعندما يكون بإمكاننا أن نمنهج قيم الصوت الإراديّ، فسنُدرك أنّنا نريد أن نحاكي الطبيعة في كلّيتها. فالصوت الصخريّ، والصوت الكهفي، والصوت المزمجر هي أصوات الأرض. وإنّ الكلام الصعب، كما يقول ميشليه (Michelet)، هو الذي يصنع الرّسُلَ (**توراة الإنسانيّة**، ص 383) (*La Bible de l'Humanité*). بما أنّ الأصوات التي تخرج من الهوّة هي أصواتٌ غامضة فإنّها لهذا السبب تكون أصواتاً رسوليّةً.

علاوة على ذلك، هنا أيضاً، يبدو وكأنّنا قد استعنّا بالاصطناع. تكتب السيّدة دو ستايل (**حول ألمانيا**، الجزء 1، الفصل 1) (Mme de Staël *De l'Allemagne*): «غالباً، ما توضع قياثر هوائية وسط الحدائق الغنّاء لأمراء ألمانيا، وقرب مغارات تُحيط بها الأزهار، حتّى تحمل الريح الأصوات والعطور معاً في الهواء». هنا لم تعد المغارة إلّا مِزْنَاناً، إلّا صندوق رنين.

ولكنّنا نطلب من المغارة الاصطناعية أن تقوّي أصوات الريح لأنّنا حلمنا على عتبة المغارات الصّائتة.

لا بدّ أن نستحضر من جهة أخرى كلّ أحلام اليقظة العَالِمَة التي أرادت أن تعطي دوراً إيجابيّاً لمغارات الجبل. في هذه المغارات، يتنفّس الجبل، كما لو كان يتنفّس من خلال رئة. فالأنفاس ما تحت الأرضيّة تقول تنفّس الكائن الأرضيّ الكبير.

4

أمام الغار العميق، وعلى عتبة الكهف، يتردّد الحالم. أوّلاً يبدأ بالنّظر إلى الثّقب الأسود. والكهف، بدوره، يُبادل نظرةً بنظرةٍ، يُحدّق في الحالم بعينه السّوداء. الغار هو عين السّيكلوب. وتُعطي أعمال فيكتور هوغو العديد من الأمثلة على هذه النّظرة السّوداء للمغارات والكهوف. من قصيدة إلى قصيدة أخرى تلتقي النّظرات:

«أيّها الغار القديم، أمام الحاجب الذي تُقطّبه.»..

(ف. هوغو، **القيثارة برمّتها**، I، ص 121).

(V. Hugo, *Toute la Lyre*, I, p. 121).

«أنا أحلم. أنا العين الثّابتة للكهوف».

(ف. هوغو، **السّتير**، ص 23.)[1]

(V. Hugo, *Le Satyre*, p. 23).

---

(1) جوليان غرين Julien Green، **منتصف الليل** *Minuit*، ص 49: «يعرف المسافر ابن عشر سنوات... أنّ نظرة تلمع على عتبة المَغاور». وبيار لوتي Pierre Loti (**في الطّريق إلى إصفهان** *Vers Ispahan*، ص 128): «على قدر ما نبتعد، تبدو الثّقوب السود للنواويس تُلاحقنا كما لو كانت نظرات موتى».

لا شكّ أنّنا متعوّدون على لعبة القلبِ هذه التي تُرسّخ واقعية الصورة تارةً في الإنسان، وطوراً في العَالَم. ولكنّنا لا نلاحظ بما فيه الكفاية أنّ لعبة القلب هذه هي نفسها التي تُشكّل حركيّة الخيال. بفضل هذه اللّعبة، تنشُط نفسيّتُنا. وهي تمثّل نوعاً من **الاستعارة الكاملة** التي تتداول الحدّين الفلسفيّين للذّات وللعالَم.

هذا القلب، يجب أن نعيشه في أكثر الصور هشاشةً، في أكثر الصور هروباً، في أقلّ الصور المُتاحةِ بيانيّةً. تلك هي صورة **نظرة المغارة**. فكيف يمكن لهذا الثّقب الأسود البسيط أن يُعطيَ صورة صالحة لنظرة عميقة؟ لا بدّ له من كتلة من أحلام يقظة أرضية؛ من تأمّل للظلام **في العمق**، للظلام دون مادّة، أو على الأقلّ دون مادّة أخرى غير عُمقِه. وفي محاولة لإدراك صور الطبيعة، نقرأ بشكل أفضل غيّوم أبولينير وهو يقول عن بيكاسّو (**الرسّامون التكعيبيّون**) (Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*): «... أضواؤه الثقيلة والمنخفضة الشبيهة بأضواء المغارات». لدينا انطباع بنظرتين تتواجهان، وبأنّه، داخل نفس مملكة العُمق تنظر الأضواء الكهفيّة للرسّام صاحب النظرة العميقة. وبالفعل كتب غيّوم أبّولينير مرّة أخرى: «لقد تعوّد بيكاسّو على الضوء الهائل للأعماق».

تتأكّد إرادة النظر بكاملها في النّظرة الثابتة للكهوف. عندها يكون المِحْجَر الغائر هوّةً مُهدِّدَة. في **نوتردام باريس**[1] (*Notre-Dame de Paris*)، كتب شاعر **النظرة المطلقة** الذي هو هوغو (I، ص 259) : «لقد كان بؤبؤه المتلألئ تحت قوس حاجبه العميق للغاية، شبيهاً بضوء في أعماق غار».

في المغارة، يبدو أنّ الظلام **يتلألأ**. فالصور التي لا تقبل تحليلاً، من زاوية النظر الواقعية، تصبح مقبولة عند خيال النظرة السوداء. على هذه الشّاكلة

(1) مترجمة إلى العربية بعنوان «أحدب نوتردام» (المُراجِع).

تكتب فيرجينيا وولف (الأمواج، الترجمة، ص 17) (*Les Vagues*): «تتألّق عيون العصافير داخلِ مغارات الأوراق». إنّ العين التي تعيش في ثقبٍ أسود من الأرض تثير فينا قَلَقاً خارقاً للعادة. وتكتب جوزيفين جونسون (نوفمبر، الترجمة، ص 75) (Joséphine Johnson, *Novembre*): «انظري... ورأيت النظرة الباردة، الثابتة، لطيور البوم المخطّطة. إنّها صغار البوم، عيونها تشبه الحجر. وكنت مستعدّة للانفجار انفعالاً...». في عين البومة، يأتي الثقب الأسود للجدار الهرِم لينظُر.

5

إنّ تصنيفاً لمغارات فخّمها الخيال لتُصبحَ مغارات رُعْبٍ ومغاراتِ انسحارٍ يمكنه أن يُعطيَ جدلاً كافيّاً ليوضّح ازدواجيّة كلّ صورة من صور العالم ما تحت الأرضيّ. منذ العَتَبَةِ يمكننا أن نحسّ بتركيبة من الرّعب والانسحار، رغبة في الدّخول وخوفاً من الدخول. فهنا تأخذ العتبة قيَم القرار الجَسِيم.

تنقلب هذه الازدواجية الأساسية إلى ألعاب قيمةٍ أكثر عدداً وأكثر دقّة وهي بشكل مخصوص قيمٌ أدبية. وهذه القيم هي التي تحرّك، عند بعض النفوس، صفحات تظلّ عند نفوس أخرى أمثولات باردة. كذلك هي المغارات الرومانطيقية. والقراءة المُحقِّرة تنزعها حقّاً من القصّة. ومع ذلك فالمغارة هي التي تعطي في الغالبِ للمشهد الرومانطيقيّ معناه ووظائفه. لن نعطي إلّا مثالاً واحداً مُقتبَساً من الأطروحة الجميلة لروبير مندير (Robet Minder) حول لودفيغ تيك (Ludwig Tieck). وسنرى أنّ المغارة كما يصوّرها تيك تُنْجز بطريقتها السّحر الرومانطيقيّ الكامل للمشهد (ص 250): «إنّ المغارة هي في أغلب الأحيان عند تيك مآل منظرٍ معيّنٍ، وهي

الخلوة الأكثر غموضاً التي تُفضي إليها الغابات والجبال. وعلى مستوى سحريٍّ تماماً تتضمّن المغارة عناصرَ للمنظر الخاصّ بتيك كانت حتّى ذلك الحين مزيجاً من السِّحرية والواقعيّة؛ والبحث عن هذه المغارة الفاتنة يُعبّر شعريّاً عن حنينٍ كامنٍ باستمرار: حنينٍ إلى الجنّة الأولى التي يَأسف الطّفل لاختفائها. والأبطال، عند دخولهم إلى المغارة، يحسّون بأنهم يعيشون تحقّقَ أمانيهم الأكثر قِدَماً؛ وأخيراً، يتماهى العالم الشّعريّ برمّته أحياناً في نظر تيك مع كهف عجيب». هكذا يستعيد الشاعر غريزياً كلّ أساطير المغارة الكوسمولوجيّة[1] والمغارة السّحرية حيث يتحقّق المصير الإنسانيّ. ويستشهد روبير مندير بهذه القصيدة لتيك، مترجمها ألبير بيغان Albert Béguin (الكأس الذهبية (La *Coupe d'or*):

«في البعيد، بين الأحراش،
توجد مغارةٌ، هي طيّ النسيان منذ زمن بعيد.
لا نكاد نعرف إلّا بعسرٍ بابَها
لفرط ما هي متواريةٌ بعمقٍ بين اللّبلاب.

قرنفلات حمراء برَيةٌ تحجُبُها.
في الدّاخل، أصوات خفيفية، عجيبة،
تصبح عنيفة أحياناً، ثمّ تتلاشى
في شكلٍ موسيقى رقيقة...

أو مثل حيوانات مسجونة تئنّ بصوت خافت،
إنّها المغارة السحريّة للطفولة.
ليكن من حقِّ الشاعر أن يفتح بابها».

---

(1) الكوسمولوجيا cosmologie: دراسة بنْية الكون وآليّات اشتغال أجزائه وعناصره (المُراجِع).

لِنَقِسْ جيّداً هذا المنظور المُضاعف لعمق المغارة المخفيّة وراء أجَمَةِ النباتات العارشة واللّبلاب، والمحتجبة بالقرنفلات الوحشيّة والذكريات البعيدة لطفولة ساحرة، وعندها سنُدرك أنّ المغارة هي حقّاً المنظر الكائن في العمق، العمق الضروريّ لمشهد رومانطيقيّ. ويُذكّر روبير منذير بصواب بأنّ شارل بودوان لم يجد عناءً في البرهنة على أنّ العودة إلى المغارة السحريّة هي عودة إلى الأمّ، عودة الابن الضّال الذي أثقل كاهله، في رحلاته البعيدة، بالرزايا والأخطاء.

6

على هذا النحو، تُعدّ المغارة، عند الحالم بالمغارة، أكثر من مسكنٍ، إنّها كائنٌ يردّ على كياننا بالصّوت، بالنّظرة، بنفَس. إنّها أيضاً عالَم. يتساءل سانتيف (ص 47) إن لم تكن المغارات تعتبر في الطور الجيولوجيّ الرّابع «بمثابة اختزالٍ للكون، فالقبّة تمثّل السماء، فيما اعتُبرت الأرضية بمثابة مجموعٍ للأرض بأسرها». وهو يرى أنّ من المحتمل جدّاً أن بعض الكهوف قد «حُفرت وهُيّأت حسبَ قواعدَ هندسة معمارية يجب أن تعكس صورة الكون» (ص 48). على أيّة حال، إنّ علل المنفعة، التي غالباً ما يُحتجّ بها على أنّها غير قابلة للنّقاش، ليست كافية لفهم دور المغارات والكهوف فيما قبل التّاريخ. إذ تظلّ المغارة موقعاً سحريّاً ولا يجب أن نندهش من كونها تظلّ أنموذجاً أصليّاً فاعلاً في لاوعي كلّ البشر.

كما يقدّم سانتيف أيضاً أمثلةً لأساطير بدائية يكون فيها الكهف نوعاً من الرَّحِم الكونيّة. في بعض الأساطير، يخرج من الكهف، القمر والشمس، وكلّ الكائنَات الحيّة. فالكهف، هو بصورة خاصّة، تعبير عن التمثّل الأسطوريّ لأصل الإنسان وتطوّره. ففي أسطورة من أساطير البيرو، تسمّى إحدى

المغارات «مسكن الولادة» (ص 52). ويستشهد سانتيف بسفر التثنية، 32:

«جعله يمتصّ العسل الذي يخرج من الصخرة،
والزيت الذي ينبجس من أصلَب صخرة.

....

لقد هجرتَ الصخرةَ التي أنجبتك».

وفي آية من سفر أشعيا، بإمكاننا أن نُدركَ التّنافذ بين الصورة والواقع: أن نولد عن صخرة، وأن نولد عن جدٍّ قديم. «أجلّوا الصخرة التي نشأتم منها، المقلعَ (أو الكهف) الذي اقتُطعتم منه. أجلّوا أباكم إبراهيم». مثلما هي الحال في كلّ وثائق الأحلام الكبيرة، بإمكاننا أن نعيش مثل هذا النصّ إمّا في رمزيته الواضحة، أو في واقعيّته الحُلُميّة العميقة. بفضل العديد من الخصائص، تسمح المغارة باستعادة حُلُميّة البيْضة، استعادة كامل حُلُميّة النوم الهادئ للشرنقات. إنّها قبر الكائن اليوميّ، القبر الذي منه نخرج كلّ صباحٍ، أقوياء بفضل نوم الأرض.

لقد حاول سانتيف أن يُعيد إدماج مكوّنات واقعية داخل رمزية الفلاسفة. إنّ أسطورة الكهف لأفلاطون، ليست في نظره مجرّد أمثولة. فالكهف كون.[1] ينصح الفيلسوف بزهْدٍ للعقل، ولكن هذا التزهّد يُمارَس بشكل عاديّ داخل «الغار الكونيّ للمُسارّات التلقينيّة». والتلقين يعمل بالتحديد في هذه المنطقة لعبور الأحلام والأفكار؛ والمغارة هي الفضاء الذي يُعِدّ فيه نور النهار الظلمات ما تحت الأرضيّة.

داخل المغارة يُسيطر نورٌ مليءٌ بالحلم، وبسهولةٍ تسمح الظلال المنعكسة

(1) في فاوست الثاني *Le second Faust*، لغوته، تقول الجوقة لفوركياس Phorkyas: «إنّك تفعل كما لو كان في هذه المغارات فضاءات عالمٍ وغابات ومروج وجداول وبحيرات...».

على الجدران بتشبيهها برؤى الحلم. لذلك يستحضر بيار ماكسيم شول، بصواب، بشأن أسطورة الكهف لأفلاطون، قيماً لاواعية أكثر احتجاباً وأكثر بُعداً. فالتفسير الكلاسيكيّ ينزع إلى تفسير الأسطورة باعتبارها مجرّد أمثولة، ولذا بإمكاننا أن نندهش كيف يمكن لسجناء الكهف أن يقعوا في شراك خيالات صينية بسيطة. إنّ للأسطورة عمقاً آخر. فالحالم مشدودٌ إلى قيم الكهوف. ولهذه القيم حقيقة داخل اللّاوعي. ولذلك فنحن لن ندرس النصوص بتمامها وكمالها، إذا ما قرأناها باعتبارها أمثولات فحسب، وإذا ما توجّهنا على الفور إلى أجزائها الواضحة. فأفلاطون، على ما يرى برزيلوسكي (Przyluski)[1] ربّما كان قد وصف عرضاً يمثّل «جزءاً من احتفالات دينية كتلك التي كانت تُقام عند تلقين الأسرار» داخل الكهوف. ولهذه الأصداء اللّاواعية قيمة محدودة بالنسبة للتفكير الفلسفيّ. ولكنّها ستحوز قيمة أكبر إذا استأنفت الفلسفة الوثوق من حدوسها.

ولكن اللّعب الهندسيّ للأضواء يتأرجح بين الأفكار الواضحة والصور العميقة. وها هو حلم يقظة يجمع بين السلطتَين.

في بعض الأحيان، يكون للمغارة، بباعث من تعرّضها للضوء، يومها المُشمس، فتكون آنئذٍ نوعاً من المزولة الشمسيّة الطبيعية. وإنّه لمن الغريب، بالتحديد، أن تكون مراسم حقيقية لدخول الشمس في أعماق المغارة هي التي تحدّد ساعة القربان في الأمازون[2] الهاربة (*L'Amazone fugitive*) في حكاية د. هـ. لورنس؛ حكاية ذات قسوة دينية كبيرة، حكاية موسومةٌ بدلالة خيالية، دون أن نكون قادرين على أن نفترض أنّ فيها تأثيراً كُتُبيّاً. فالكهف ينتظر الشمس.

(1) انظر شول Schuhl، الأساطير الأفلاطونيّة *La Fabulation platonicienne*، ص 95—60.
ويُحيل شول إلى مقال حول فنّ استكشاف المغارات، ل ر. ر. ماريل R. R. Marrell.
(2) الأمازونات: شعب نساء محاربات في الميثولوجيا اليونانية (المُراجِع).

يُثير شعر الأقبية، والتأمّل داخل المعبد ما تحت الأرضيّ، ملاحظات كلاسيكيّة. ونحن لا نريد أن نعاين إلّا وجهة واحدة للحلم، تلك التي تجد المغارة في القبو، تلك التي تغطس عميقاً داخل اللّاوعي، في نفس معنى قصيدة بودلير: **الحياة السابقة** (*La Vie antérieure*). في المعابد ذات «البوّابات الفسيحة»:

«والتي تجعلها أعمدتها المستقيمة والمهيبة،
شبيهة، في الليل، بالمغارات البازالتية»،

يستعيد الشّاعر حياة سابقة، وأحلاماً بدائيّة، قبو اللّاوعي ولاوعي القبو.

لقد قلنا في بداية هذا الفصل أنّ كلّ زائر للمغارة يحلُم بتأثيثها وتهيئتها. ولكنّ هناك حلم يقظة معاكساً يُعيدنا إلى البساطة البدائية. فالمبنى الذي بناه الإنسان يُعاد آنئذٍ إلى الطبيعة عبر الحلم. يُصبح التجويف الطبيعيّ أو مثلما يقول د. هـ. لورنس «التجويف الكامل». لندرس هذه الصفحة التي يُرجع فيها الحالم الكبير انطباعات هذا اليوم الذي يأفل إلى الماضي البشريّ الأكثر غوْراً.

في فناء كنيسة لينكولن (Lincoln) وُضِعت شخصية من رواية **قوس قزح** (*Arc-en-Ciel*) على هذا النحو في عتبة ظلّ اللّاوعي (الترجمة، ص 160): «شعرَ بالانخطاف، وهو تحت السّقيفة، وبأنّه على عتبة اكتشافات. رفع رأسه نحو الرّواق الحجريّ الذي انفتح أمامه. إنّه يهمّ بالمرور إلى التجويف الكامل».

يبدو أنّ الفناء المليء بالظلّمة يُشبه بيْضة عملاقة سيعيش فيها الحالم من جديدٍ التأثيرات العميقة. في «العتمة الفسيحة» باتت ترتفع روحه المختلجة «من عشّها الخاصّ»، «تندفع روحه في الظلام، في حالة الوَجْدِ، تسيل، تتلاشى في هروب كبير، ترتجف في التجويف العميق، في الصمت وفي ظلٍّ

الامتلاء، وكأنّها بذرة الإنبات: وهي في حالة انتشاء».

انتشاء غريب يُعيدنا إلى الحياة ما تحت الأرضيّة، إلى حياة تريد الهبوط إلى تجاويف الأرض.

في هذا **التجويف الكامل**، يتوقّف الظلّ على أن يكون مضطرباً، عن أن يكون مشوّشاً بفعل حيوية الضوء. إنّ التجويف الكامل عالمٌ مغلقٌ، كهف كونيّ تعمل فيه مادّة الغسق ذاتها. «هنا، يكون الشَّفَق ماهية الحياة ذاتها، الظلّ الملوّن، جنين النور والنّهار. هنا يتفجّر الفجر الأوّل، هنا يذوي البصيص الأخير للغروب، والظلّ العريق في القِدَمِ، الذي منه تتألّق الحياة ثمَّ تخبو، لتعكس الصمت الهادئ والعميق السّحيق.

إنّ القارئ الذي يتبع مثل هذا الحلمَ يُحسّ جيّداً أنّه لم يعد في عالم مبنيٍّ، في معبدٍ مشيّدٍ ببراعةٍ، بل هو في مادّة ظلام تُعاش في أكثر الازدواجيات عُمقاً، ازدواجية الحياة والموت. ففي عتمة التّجويف الكامل هذه، يقوم لورنس (ص 161) بتجميع «ظلمات الإنبات» و«ظلمات الموت». على هذا النحو يستعيد تلك التركيبة الكبيرة للنوم، النوم الذي هو راحةٌ ونموٌّ، الذي هو «مِيتةٌ حيّةٌ». إنّ سرّ الإنبات، القويّ جدّاً في أعمال لورنس، هو هنا سرّ النوم ما تحت الأرضيّ، سرّ نصف الحياة، سرّ حياة الرّاحة الطويلة نسبيّاً (la vie d'interrègne)، التي لا يمكننا إدراكها إلّا عبر غنائية اللّاوعي. وغالباً ما يتوافق الذكاء مع الذوق الرفيع للاعتراض على هذه الحياة الغنائيّة للشاعر. إنّه لمن الغريب للغاية أنّ الكائنات الشديدة الذكاء غالباً ما تكون عاجزة عن التعبير عن حقائق النوم، وعن قوى اللّاوعي الإنباتيّ، التي تمتصّ، مثلَ بذرةٍ، داخل **التجويف الكامل** «سرَّ عالمٍ كاملٍ في عناصره».

إنْ نحن عرفنا السّير في الظلّام، بعيداً عن الأشكال، مُنصرفين عن الانهمام بالأبعادِ، فلن يسعنا إلّا أن نلاحظ أنّ صور المسكن، وصور البطن،

وصور المغارة، وصور البيْضة، وصور البذرة تصبّ جميعاً في نفس الصورة العميقة. فعندما نحفر في اللّاوعي، تفقد هذه الصور فرديّتها شيئاً فشيئاً لتضطلع بالقيم اللّاواعية للتجويف الكامل.

إنّ صور العمق، مثلما سبق أن لاحظنا مراراً وتكراراً، تستقطب دائماً نفس الاهتمامات. في هذه الإقامة الغريبة والتي تكون، في تلويناتها المختلفة، مسكناً، مغارةً، متاهةً حيث يقتاد هنري دو رينييه بطله، السيّد دامركور، تكون المرأة هي من يحكُمُ: «بدت لي كمثْلِ زهرة تتفّح في مدخل المسالك ما تحت الأرضيّة والمحفوفة بالمخاطر. بدت لي هي الصّدع الذي يقود نحو العالم الآخر والذي منه تدلُف الأرواح...». على هذا النحو تقوم كلّ صور العالَم –والمغارة هي إحدى هذه الصور– بعرض نفسيّة معيّنة، وكتب هنري دو رينييه هذه الجملة التي تتوحّد فيها كلّ تركيبيّة صور العمق: «إنّي أتنفّس تجويف اللّولب السّحريّ»[1].

لنُلاحظ بالإضافة إلى ذلك أنّنا نُحسّ بنوعٍ من الحَرَجِ في تجميع صور تكون على هذه الدرجة من التنوّع. ويبدو أنّ بإمكاننا أن نرى في هذا الحَرجِ هذا الحظر للعمق الذي لم يُفلت من حدّة ذهن اللّسانيّين. فقد لاحظ ج. فاندرييس (J. Vendryès) أنّه لطالما طُبعت الكلمات التي تُعبّر عن العمق بالعلامة الأكثر سلبيّة. إذ هناك نوعٌ من الخوف اللغويّ الذي يقوم بإيقافنا عندما نفكّر في ما نقول، عندما نتخيّل، ونحن على عتبة المغارة، أنّنا ندخل في «أحشاء» الأرض.

لقد أردنا طوال هذا الفصل الحفاظ على تحليلنا ضمن خط أحلام اليقظة الطبيعية مستندين بالخصوص على الصور الأدبية التي يبدو أنّها تَرِد بشكل تلقائيٍّ تحت أقلام الكُتّاب. وسيكون من اليسير علينا بالإضافة إلى ذلك

(1) هنري دو رينيه Henri de Régnier، صولجان اليشب *La Canne de jaspe*، ص 60.

أن نضاعف من الإحالات إلى تاريخ الأديان. فالوثائق زاخرة حول آلهة الكهوف.[1] ولكن إذا أردنا أن نبرهن على أنّ الكهوف والحُفَر والتجاويف والمغارات تدعو الإنسان إلى أحلام يقظة مخصوصة، فإنّه لا يجب علينا أن نفرط في إثقال براهيننا بفحص تقاليد مجهولة تماماً عند جموع الحالمين.

وإذا كان في وسعنا من جهة أخرى أن نؤسّس مذهباً في اللّاوعي المُكوَّنِ، فإنّه سيكون بإمكاننا أن نطلب من علماء الآثار أن يحتفظوا بنوعٍ من التلفيقيّة الجامعة للصور. فالمغارة مسكن. تلك هي الصورة الأكثر وضوحاً. ولكنّ هذا المسكن، وبفعل نداء الأحلام الأرضية ذاته، هو في نفس الوقت المسكن الأول والمسكن الأخير. ويُصبح صورة للأمومة وللموت. ويصبح الدفن داخل المغارة عودة إلى الأمّ. فالمغارة هي القبر الطبيعيّ، القبر الذي تُعدّه الأرضُ-الأمّ (Terre–Mère) أو الأمّ-الأرض (*Mutter-Erde*) [كما يقول الألمان]. فكلّ هذه الأحلام كامنةٌ فينا ويبدو أنّ بإمكان عِلم الآثار (الآركيولوجيا) أن يرجع إليها. آنئذٍ سيبدو أقلّ «مفارقةً» أنّنا استطعنا أن نتكلّم عن «قبر زوس». وتبرهن كلمة «مُفارق» بما فيه الكفاية على أنّنا ننظر للأساطير على ضوء المنطق، وذلك مهما يكن انفتاحُنا على كلّ حقائق الحياة الدّينية. «من المؤكّد، يقول روديه (Rohde)، أنّ أسطورة قبر زوس الكريتيّ، «القبر» الذي يحلّ ببساطة محلَّ الكهف كموقع للإقامة الأبدية لإله حيٍّ بشكل خالد، هو عبارةٌ مفارِقةٌ تعني أنّ هذا الربّ مرتبطٌ بهذا الموقع ارتباطاً وثيقاً لا يمكن فكّه. وهذا يجعلُنا نفكّر بشكل طبيعيٍّ في التقاليد التي لا تقلّ مفارقة والمرتبطة بقبر إله في دلفي (Delphe). فتحت صخرة السرّة (*omphalos*) لإلهة الأرض، وفي معبد أبولون (Apollon)، وهو بناية في شكل قبّة تذكّرنا بالقبور الأكثر قدَماً، دُفِنَ كائنٌ إلهيٌّ، يشهد الشُّهُود العُدُول على أنّه بيتون

(1) انظر على سبيل المثال روديه Rohde، النّفس *Psyché*، ترجمة أ. ريمون A. Reymond، ص 93 وما يليها.

(Python)، خصم أبولون...». أن يتجذّر طقسٌ على هذا النحو في مكان مخصوص، فذلك يُعَدّ بالأحرى واحدة من المسائل التي يكون للتاريخ عظيم الفائدة في دراستها. ولكن هذا التجذّر ليس دائماً مجرّد استعارة. فلماذا لا نولي إذن عنايتنا لتركيبة الصور؟ بيتون تحت سرّة إلهة الأرض، أليست هذه تركيبة متعدّدة التكافؤ للحياة والموت؟

هكذا نرى إذن ضرورة دراسة الأساطير والطّقوس في اتّجاه أحلام اليقظة الطبيعية. ومن جهة أخرى، هل بإمكان الأساطير أن تُتَوارثَ حقّاً إذا لم تتحصّل على موافقة فوريّة من اللّاوعي؟ فبفضل اللّاوعي يقوم نظامٌ من الاحتمال يُضعف كلّ مظهرٍ من مظاهر المفارقة. عندها يُصار إلى خنقِ جدلِ الحياة والموت لفائدة حالة تركيبيّة. يعيش البطل المدفون في أحشاء الأرض حياة بطيئةً، غافيةً، وخالدة.

عندما نكون قد اخترنا سلسلة أخرى من الصور الأرضية التي سنقوم بتجميعها في فصلنا الخاصّ بالثعبان، فإنّه لا يجب علينا أن نندهش من تركيبة جديدة غالباً ما تُحوّل الأبطال المدفونين إلى ثعابين. هكذا يُسجّل روديه (ص 113): «يسكن أرختيوس ((*Erekhtheús*، الحيّ الأبديّ، داخل قبوٍ عميقٍ من أقبية هذا المعبد، في شكل ثعبان، شأنه شأن أرواح الأرض الأخرى». على هذا النحو ينتهي قَدَرٌ للصور إلى تمتيع الكائنات الأرضية بالخلود. سنرى لاحقاً أنّ للثعبان، في الأساطير، امتيازات الحياة الطويلة، لا فقط بفضل الرّمز الواضح للأوروبوروس (Ouroboros) (الثعبان الذي يعضّ ذيله)، لا بل أيضاً بشكل أكثر ماديّة، وأكثر جوهريّة.

هكذا تستقبل المغارة الأحلام التي تكون أكثر فأكثر أرضية. فأن نقيم في المغارة هو أن نبدأ تأمّلاً أرضيّاً، هو أن نُشارك في حياة الأرض، في رحم الأرض الأموميّة ذاتها.

الفصل السابع

المتاهة

«يُوصِد ثقل الجدران كلّ الأبواب».

(بول إليوار، **شعر دون انقطاع**).

(Paul Eluard, *Poésie ininterrompue*).

1

على الدراسة الكاملة لمفهوم المتاهة أن تتفحّص مسائل مختلفة للغاية، ذلك أنّ هذا المفهوم يشمل الحياة اللّيليّة والحياة النهارية بالقدر ذاته. وبالطبع، إن كلّ ما تُعلّمناه الحياة الواضحة يحْجُب عنّا الحقائقَ الحُلُميّة العميقة. فالتّيه الذي يُصيب المُسافر الذي يُضيع طريقه في ريفٍ متشعّب الطّرق، وحيرة الزّائر الضائع في المدينة الكبيرة، يُعطيان على ما يبدو المادّة الانفعالية لكلّ رُعبٍ متاهة الأحلام. يكفي، ضمن هذه الرؤية، أن نقوّي الهموم حتّى نحصُل على حالات رُعب. لذلك يمكننا أن نضع، تقريباً، مُخطّطاً لمتاهة ليَالينَا، مثلما يبني عالم النفس «متاهة، عبر ممرّات متعرّجة، ليدرس سلوك الفئران». أضف أنّه باتّباع المثل الأعلى للعقلنة، لا يزال العديد من الآثاريّين يعتقدون أنّهم سيساعدوننا على فهم الأسطورة إذا وُفّقوا في اكتشاف مخطّطات بناء متاهة دايدالوس (Dédale). ولكن، مهما تكن البحوث حول الوقائع نافعة، فإنّه لا وجود لأركيولوجيا تاريخية ناجحة دون أركيولوجيا نفسيّة. فلكلّ الأعمال الواضحة هامشٌ من العتمة.

فمنابع التجربة المتاهيّة تكون خفيّة إذن، والانفعالات التي تثيرها هذه التجربة تكون عميقة وأوّلية: «إنّنا نتغلّب على الانفعال الذي يسدّ الطريق» (ريفردي، **معظم الوقت**، ص 323 (Reverdy, *Plupart du temps*). هنا أيضاً، يجب أن نضع قبل خيال الأشكال، وقبل هندسة المتاهات، خيالاً حركيّاً خاصّاً، لا بل حتّى خيالاً ماديّاً. إنّنا نكون، في أحلامنا، مادّة متاهية، في بعض الأحيان، مادّة تحيا وهي تتمدّد، وهي تتبدَّد في شِعابِها الخاصّة. على هذا النحو، يجب أن نضع الاضطرابات اللّاواعية قبل ارتباكات الوعي الواضح. فإذا كنّا مُعافين من الرّعبِ المتاهيِّ، فإنّنا لن نتوتّر في زاوية نهج من الأنهج لكوننا فقدنا طريقنا. لكلّ متاهة **بُعدٌ متاهيٌّ** يجب علينا أن نقوم بتمييزه. ولكلّ حيرةٍ **بُعدٌ قلقٌ** وعمق. وإنّ هذا البعد القلق هو ما يجب أن تكشف لنا عنه الصور العديدة جدّاً والرّتيبة جدّاً للمناطق ما تحت الأرضيّة وللمتاهات.

لنفهم أوّلاً أنّ حلم المتاهة، الذي نعيشه في نومٍ هو من الخصوصية بحيث يسمح لنا، بإيجاز، بأن نسمّيه النوم المتاهيّ، هو رِباطٌ منتظمٌ من الانطباعات العميقة. وبإمكانه أن يقدّم لنا مثالاً جيّداً عن النماذج الأصليّة التي ذكرها ك. غ. يونغ. وقد قام روبار دوسوال بتوضيح مفهوم الأنموذج الأصليّ ذاك. وهو يقول إنّنا نُسيء فهم الأنموذج الأصليّ إن نحن جعلنا منه صورة بسيطة وفريدة من نوعها. فالأنموذج الأصليّ هو بالأحرى سلسلة من الصور «تُلخّص تجربة الإنسان العريقة في القِدَم أمام وضعٍ أنموذجيّ، أي ضمن ظروف ليست خاصّة بفرد واحد، بل بإمكانها أن تفرض نفسها على كلّ إنسان...».؛ فأن نمشي في الغابة الظّلماء أو في المغارة السوداء، أن نَتِيهَ، أن نكون قد تُهنا، تلك هي الأوضاع الأنموذجية التي تُعطينا صوراً واستعارات لا يحصُرها العدّ في النشاط الأكثر وضوحاً للفكر، على الرغم من أنّ التجارب الحقيقية

في الحياة الحديثة هي، في هذا الصّدد، وبحاصل الكلام نادرة جدّاً. وبما أنّني كنت عاشقاً للغابات مُتيّماً بها، فإنّي لا أذكُر أنّني تُهت فيها. إنّنا نخاف من أن نتوه، دون أن نكون قد تُهنا أبداً.

وأيّ تكثيفٍ عجيبٍ للّغة يجعلُنا نستعمل نفس الكلمة للتعبير عن تجربتينِ مختلفتَين تمام الاختلاف: أن نُضيعَ شيئاً ما (perdre un objet)، وأن نَضِيعَ نحن أنفسنا! (nous perdre nous-mêmes) كيف يمكننا أن نرى بشكل أفضل أنّ بعض الكلمات مُثقلةٌ بالعُقَدِ؟ من سيخبرنا بآفاق الكائن التّائه؟ هل هو الخاتم، أم السّعادة، أم الخُلُقيَّة؟ وأيّ تماسكٍ نفسيٍّ هو عندما يكون في نفس الوقت الخاتم والسعادة والخُلُقّية! كذلك يكون الكائن داخل المتاهة، في نفس الوقت، ذاتاً وموضوعاً مُتكتّلَين في كائنٍ تائه.[1] فهذا هو الوضع الأنموذجيّ للكائن التّائه، الذي نعيشه من جديد في الحلم المتاهيّ. أن نتيه، مع ما ينجرّ عن ذلك من مشاعر، هو إذن وضع عريق في القدم بكلّ وضوح. فأمام أدنى تعقيد -ماديّ أو مجرّد- يمكن للكائن البشريّ أن يُلفي نفسه من جديد أمام هذا الوضع. «عندما أمشي في مكان مظلم ورتيب، مثلما تقول جروج صاند، أسائل نفسي وأُخاصمُها...». (لا دانييلا، ج 1، ص 234) (George Sand, *La Daniella*). وفي مقابل ذلك، تدّعي بعض الكائنات امتلاكها للإحساس بالاتّجاه. وهي تجعل من ذلك موضوع فخرٍ قد يحجُب تناقضاً ما.

(1) يقدّم كافكا، في بداية روايته أمريكا، هذا الترابط بين الشيء المفقود والزائر الضائع. فلكي يستعيد مظلّة نسيها، ينسى حقيبته ويتوه في أروقة «تُغيّر اتّجاهاتها بلا انقطاع» داخل بطن باخرة عابرة للمحيطات. وهكذا، ومنذ حلوله بأمريكا، يبدأ المُسافر حياة متاهيّة تقوده إلى وضع اجتماعيّ يزداد تعقيداً. فكلّ عذاب حقيقيٌّ هو شلّال من المآسي. انظر «دلالة كافكا» «Signification de Kafka» في مجلّة أن نعرف (*Connaître*)، العدد 7، لبول جفّار .Paul Jaffard

وباختصار، إنّنا نستعيد في أحلامنا الليلية، بشكلٍ لاواعٍ، حياة أجدادنا الرُّحَّل. قيل إنّه في الإنسان «كلّ شيء هو طريقٌ»؛ وإذا ما رجعنا إلى أبعد أنموذج أصليّ، فيجب أن نُضيف: في الإنسان كلّ شيء هو طريق مفقود. إنّ الربط المنتظم بين الإحساس بالتّيهِ وبين كلّ تقدّم بطيءٍ لاواعٍ، هو استعادةٌ للأنموذج الأصليّ للمتاهة. وأن نسير بعناءٍ في الحلم، هو أنّ نتيه، هو أن نعيش بؤس الكائن التّائه. هكذا تتكوّن تركيبة للمآسي حول هذا العنصر البسيط جدّاً للطّريق الوَعْر. وإن قمنا بتحليلٍ دقيقٍ، فإنّنا سنُحسّ بأنّنا نتيه عند أدنى انعراج، وأنّنا نصاب بالرعب عند أقلّ ضيق. داخل كهوف النوم، نتمدّد دائماً: برخاوة أو بألم.

وسنفهم بشكل أفضل بعض التراكيب الحركيّة إذا ما نظرنا في الصور الواضحة. على هذا النحو، وفي الحياة اليقظة، أن نمشي في مضيق طويل أو أن نُلفي أنفسنا في مفترق الطّرقِ فإن ذلك يُحدّد رُعْبَين متكاملَين بشكل من الأشكال. لا بل بإمكاننا أن نتحرّر من أحدهما بفضل الآخر. لِنَسرْ في هذا الطريق الضيّقِ، فعلى الأقلّ سنتوقّف عن التردّد. لنعد إلى مفترق الطّرقِ، فعلى الأقلّ لن يعود مَن يدفعنا. ولكنّ كابوس المتاهة يُجمّع هذيْن الرُّعبَين ويعيش الحالم عندها تردّداً عجيباً: **يتردّد وسط طريق لا نظير له.** يُصبح مادّة متردّدةً، مادّة تدوم وهي تتردّد. تُراكم التركيبة التي هي الحلم المَتاهيّ، على ما يبدو، رُعْبَ ماضٍ من المعاناة وقلق مستقبلٍ من المآسي. لقد سقط الكائن بين شرك ماضٍ مسدودٍ ومستقبل مُوصود. لقد سُجنَ في طريق من الطّرق. وأخيراً، ثمّة قَدَرية عجيبةٌ لحلم المتاهة: إنّنا نعود فيه أحياناً إلى نفس النقطة، ولكنّنا لا نعود أبداً القهقرى.

فالأمر يتعلّق إذن بحياة تُدفَع دفعاً وبحياة نوّاحة. فلا بدّ أن نكشف عن صورها من خلال طابعها الحركيّ، أو بالأحرى لا بدّ أن نبيّن كيف يمكن

لحركة عسيرة أن تُوقف صوراً متنافرة. سنحاول أن نعزل البعض منها. وسنقدّم إثر ذلك بعض الملاحظات حول الأساطير التي تُحيط بالمغارات مثل مغارة تروفونيوس (Trophonius). وفي نهاية المطاف سنحاول أن نسلّط بعض الأضواء على هذه المنطقة المتوسّطة التي تتجمّع فيها تجارب الحلم وتجارب الحياة الواضحة. هنا بالتحديد تتكوّن الصور الأدبية التي تعنينا بصورة خاصّة.

2

غالباً ما وُصِفَ الكابوس بأنّه ثقلٌ يجثم على صدر النّائم. إذ يُحسّ الحالم بأنه مسحوقٌ ويُصارع تحت الثقل الذي يسحقه. وبالطبع، يبحث علم النفس الكلاسيكيّ، الخاضع في كلّيته لمذهبه الوضعيّ في التجربة الواضحة، عن الشيء الذي يَسحَقُ: اللّحاف أم البطّانية؟ أم هو بعضٌ من الطعام «الثقيل»؟ فإخصّائيّ الصحّة الذي يمنع أكل اللّحم في المساء ينسى أنّ **الطّعام الثقيل** ليس إلّا استعارة **لثقل الهضم**. فالكائن العضويّ الذي يعرف كيف يهضم والذي يُحبّ الهضمَ لم يُعانِ قطّ من مثل هذا «الثّقلِ»: إذ هناك لحُسن الحظِّ مَعداتٌ متخمةٌ تعرف ليالي نومٍ هادئة.

على هذا النحو تكون للأسباب العرَضيّة للحلم أهميّة محدودة للغاية. ولا بدّ أن نأخذ الحلم في إنتاجه للصور لا في تلقّيه للإحساسات، ذلك أنّه لا وجود حقّاً في الحلم لتلقٍّ للإحساسات. والحلم المتاهي ملائمٌ جدّاً لهذه الدراسة، لأنّ حركيّة الحُلمِ تنخرط في إنتاجه للصور. وليست المتاهة إلّا تاريخ هذا الإنتاج. وهي أنموذجية من الناحية الحُلُميّة: فهي تتكوّن من أحداث تتمدّد، تتواشج، وتنحني. ولذا ليس للمتاهة الحُلُميّة زوايا؛ بل ليس لها إلّا انثناءات

وانعطافات عميقة تُشرِّك الحالمَ كما لو أنّه مادّة حالمة.[1]

مرّة أخرى، يجب إذن، على عالم النفس الذي يريد أن يفهم الحلم أن يُنجز عملية قلبٍ للذّات وللموضوع: فالحالم يشعر بالضيق، لا لأنّ الممرّ ضيّقٌ، بل لأنّ الحالمَ يشعر بالقلق فهو يخال أنّ الطريق يضيق. يلائم الحالم صوراً واضحة نسبيّاً مع أحلام يقظة غامضة، وعميقة. هكذا، فإنّ المتاهة، في الحلم، لا تُرى ولا تُتوقّع، وهي لا تمثّل أبداً باعتبارها أفقاً للطرقات. فلا بدّ أن نعيشها حتّى نراها. فالتواءات الحالِم، وحركاته الملتوية داخل مادّة الحلم تهتدي بالمتاهة باعتبارها مَخراً تقتفي أثرَه. إثر ذلك، وفي الحلم المحكيّ، عندما يصعد النّائم إلى أرض الفَطِنِينَ، عندما يُعبّر عن نفسه في مملكة الأشياء الصلبة والمحدّدة، سيتحدّث عن طرق معقّدة وعن مفترقات طُرق. وبصورة عامّة، إنّ من شأن علم نفس الحلم أن يفيد من التمييز الدّقيق بين مرحلَتي الحلم: الحلم المَعيش والحلم المَحْكيّ. عندها سنفهم بشكل أفضل بعض وظائف الأسطورة. وهكذا، إذا سمحنا لأنفسنا باللّعب على الكلمات، أمكننا القول إنّ خيط آريان[2] (le fil d'Ariane) هو خيط الخطاب. فهو من نظام الحلم المَحكيّ. إنّه خيط العودة.

من المعتاد، ضمن نشاط استكشاف الكهوف المعقّدة، أن يُطوّق الزائر نفسه بحبلٍ يوجّهه في رحلة عودته. لذلك تزوّد بوزيو (Bosio)، الذي كان يريد زيارة سراديب الموتى تحت طريق الأبينيني، ببكرة من الخيوط كبيرة

(1) بوجوه عديدة، يُشكِّل حدس ديمومةٍ عميقة، ديمومة متّصلة تُعاش في العمق، تفسيراً لديمومة متاهيّة. وبشكل طبيعيّ يُرافِق هذا الحدس المُثمّن من قبل الحميمية بعدم اكتراث بالوصف الهندسيّ. فأن نعيش ديمومة ما بشكل حميميٍّ، هو أن نعيشها في الخشوع، بعينين مواربتين، أو بعينين مطبقتين، غائصين في الأحلام الكبيرة.

(2) خيط أريان (وهي باليونانية القديمة: *Ariádnê*): يومَ نفذ تيزيوس إلى متاهة ديدالوس ليقتل الوحش مينوتور أهدته عاشقته آريان بكرة خيوط يحّلها أثناء تقدّمه ليهتدي بها في خروجه من المتاهة (المُراجِع).

نسبيّاً ليقود رحلة تستغرق بضعة أيّام تحت الأرض. فبفضل العلامة البسيطة للحبل المُطَوِّقِ، يكون المسافر واثقاً، وموقناً من العودة إلى السّطح. وامتلاك الثّقة، هو نصف الاكتشاف. وهذه هي الثقة التي يرمز إليها خيط آريان.

«بحبلٍ في يدٍ وشعلةٍ في اليد الأخرى،
يتوغّل، يبوح بسرّه لهذه الأقبية العديدة
التي تشْبك في كلّ الاتّجاهات طرقها المظلمة؛
يُحبّ أن يرى هذا المكان، بِجَلالهِ الحزين،
قصر الليل هذا، هذه المدينة المظلمة»

هذا ما كتبه الأب دوليل (l'abbé Delille) بشأن متاهة سراديب الموتى.

هناك فرق كبير بين الحلم بالجدار الذي يسدّ الطريق وحلم المتاهة حيث يظهر دائماً صدْعٌ ما: فالصدع هو بداية الحلم المتاهيّ. الصدع ضيّقٌ، ولكن الحالم ينجح في التسرّب فيه. بل بإمكاننا القول إنّ كلّ صدعٍ في الحلم هو إغراء بالتسرّب، كلّ صدعٍ هو دعوةٌ لحلم المتاهة. غالباً ما يطلبُ روبار دوسوال، في ممارسة الحلم اليقظِ، من الحالم أن يتسرّب في شقٍّ ضيّقٍ، في فُرجة ضيّقةٍ بين جدارَين من البازالت. إنّها بالفعل صورة فاعلةٌ، صورة حُلُميّة طبيعية. لا يصوغ الحلم جدليّة واضحة بالقول: يجب أن يكون الباب مفتوحاً أو مغلقاً، ذلك أنّ حلم المتاهة هو باختصارٍ سلسلة من الأبواب المُوَارَبَة. ثمّ إنّ إمكانية التسرّب بكاملنا في أدنى شقٍّ هي تطبيقٌ جديدٌ لقوانين الحلم التي تقبل بالتغيّر في أبعاد الأشياء. ويصف نوربير كاستيريه تقنية الصبر والتأنّي التي بموجبها ينجح مستكشف الكهوف في التسرّبِ في الفتحات الضيّقة جدّاً. يمثّل البطء إذن، في هذا التمرين الحقيقيّ، ضرورةً؛ ويُمثّل النُّصح بالبطء عندف كاستيريه نوعاً من التحليل النفسيّ لقلق المتاهة القديم. والحلم يعرف

بالغريزة هذا البطء. فليس هناك حلمٌ متاهيٌّ سريع. فالمتاهة ظاهرة نفسيّةٌ للّزوجة. إنّها وعي العجين المتألّم الذي يتمطّط وهو يتأوّه.

في بعض الأحيان، تكون المادّة التي تحلم فينا، مع ذلك، أكثر سيولةً، أقلّ ضيقاً، أقلّ حصراً، وأكثر سعادةً. هناك متاهات يتوقّف فيها الحالم عن العمل بشكل قطعيٍّ، ويكفّ فيها الحالم عن التحرّك بتأثير من إرادة في التمدّد. فعلى سبيل المثال، يصبح الحالم مجروفاً من قبَل أنهار جوفيّة. وتكون لهذه الأنهار نفس التناقضات الحركيّة التي تكون للحلم المتاهيّ. وهي لا تسيل بشكل منتظم، لها تيّاراتها السريعة ولها تعرّجاتها. إنّها عارمةٌ ومتعرّجةٌ، ذلك أنّ كلّ حركةٍ جوفيّةٍ هي منحنيةٌ وعسيرة. ولكن بما أنّ الحالم مجروف، وبما أنّه يستسلم بلا إرادة، فإنّ أحلام الأنهار الجوفيّة تلك تترك آثاراً أقلّ؛ ولا نجد عنها إلّا حكايات هزيلة. وهي لا تمكّننا من تلك التجربة للرعب البدائيّ التي تطبع الحالمَ السائر ليلاً في المعابر الضيّقة. لا بدّ من شاعرٍ عظيمٍ مثل بليك (Blake) لنرى هذه التيّارات الجوفية، ما تحت البحرية[1]:

«سنرى، عندما تكون فوق رؤوسنا
الأمواج هادرةً ومدوّمة،
سقفاً من العنبر،
وأرضيّةً من اللؤلؤ».

خلاصة القول، إنّ المتاهة معاناة أوّليّة، معاناة طفولة. فهل هي صدمة ولادة؟ أم هي على العكس من ذلك، مثلما نعتقد شخصيّاً، أحد أكثر الآثار وضوحاً لنزوع نفسيّ قديم archaïsme psychique؟ إنّ المعاناة تتخيّل دائماً أدوات تعذيبها. بإمكاننا، على سبيل المثال، أن نبني المسكن على الدرجة التي

(1) ذكره سوينبورن Swinburne، فونتين *Fontaine*، العدد 60، ص 233.

نريده أن يكون عليها من الإضاءة العالية والحرية الكبيرة والضيافة الكريمة، ومع ذلك فإنّ بعض أحاسيس القلق الطفوليّة ستجد دائماً باباً ضيّقاً، ورواقاً مظلماً نسبيّاً، وسقفاً هابطاً إلى حدّ ما لتصنع منها صور التضييق، صور فيزياء الإحساس بالاختناق، صور عالم جوفيّ.

على هذا النحو يتولّد الإحساس بالقهر. وإنّنا لَنُحسّ به يتجمّع ونحن نقرأ هذه الأبيات لبيير ريفيردي (**معظم الوقت**، ص 135):

«ظلٌّ في زاوية الممرّ الضيّق يهتزّ،
وصمتٌ يسيل على طول الجدار،
والمسكن يتكوّم في الزاوية الأكثر حلكة».

في **حكاية الذهب والصمت** *Le Conte de l'or et du silence* (ص 214)، يكثّف غوستاف كان Gustave Kahn في الممرّات ذات الأضواء المشوّشة: «ممرّات طويلة ترتعش وترتجف بين جدرانها السّميكة، وأضواء مُحْمرّةٌ وشحيحةٌ تتمايل، تتمايل بلا هوادة، تندفع إلى الخلف وكأنّها تريد أن تتحاشى شيئاً لامرئيّاً». إنّ للمتاهات دائماً حركةً خفيفةً تُعِدّ للغثيان، للدُّوَار، لضيقِ الحالم المتاهيّ.

هذه الصور لمآسي الطفولة، نستعرضها لاحقاً مع كثير من الحنين إلى درجة تُصبح معها صوراً متناقضة. ومهما تكن بسيطة، فإنّها تكون مأساوية، وأرضية بشكل مؤلم للغاية. يبدو على سبيل المثال أنّ العديد من صفحات كاتب مثل لوك إستان (Luc Estang) تعيش من هذه الذكرى الحنينية لمآسٍ مُتَخَيَّلَة في الطفولة. ويندهش ليون غابرييل غرو (Léon-Gabriel Gros) للحظة من ذلك: فالأسباب الواقعية هي على درجة كبيرة من الضآلة! ولكنّه سرعان ما يُدرك أنّه لا بدّ من الحكم على صور الرُّعبِ

الأولى في العمق[1]: «بشكل مفارِق بمعنى من المعاني، ولكن بشكل منطقيٍّ أيضاً بالنسبة لكلّ شخصٍ يستند إلى بعض الذكريات، يربط لوك إستان بشكل دائم تقريباً فكرة الطّفولة بفكرة رُعبٍ معترَف به بقدرٍ أو بآخر. وهو يجد متعةً في استحضار تلك المنازل العائليّة العتيقة التي لم نعد نرغب في الاحتفاظ إلّا بعذوبتها، والتي كانت تُرعبُنا فيها مضى: «خوفٌ: لقد كانت الأروقة مليئةً بالأيدي الغامضة»[2]. تركيبة من حالات الرُّعب يرتبط فيها اللّاإنسانيّ بالإنسانيّ، ويسحقُنا فيها الرواق المُعتم بيديْه الباردتين!

ومن جهة أخرى، ليس من النّادر أن تقوم المفاهيم باستعادة الصور الأولى. إنّ إحدى شخصيات بول غادين (الريح السوداء، ص 136) (Paul Gadenne, *Le Vent noir*)، تُساعدُنا، وهي تتجوّل في باريس، على تحديد هذه العودة نحو الصورة الانفعالية انطلاقاً من المفهوم المُستهلَك. ففي الحيِّ الذي يوجد فيه المُتجوِّل، تحمل الأنهُج «أسماء ثقيلة وحزينة. لها هي نفسها مصوّتات أنفاقٍ وكهوفٍ». هكذا يتكدّس كلّ شيءٍ، بما في ذلك أسماء الأنهج، ليُقوّى أدنى إحساسٍ متاهيٍّ، وليُحوَّل النهج إلى نفقٍ، ومفترق الطّرقِ إلى سرداب. ثمّ يُصاب المتجوّل بالملل. أن يُصاب المرء بالملَل وأن يمشي في الأنهج، هذا ما يكفي لكي يضيع في الأحلام ولكي يُضيع طريقه. «لقد كانت هذه الأنهج دائماً تمثّل للوك مَسَالِكَ أكثر ممّا هي أنهج، وأروقة لا يمكن السّكن فيها... لقد كان يحمل صورة مفترق الطّرق في ذاته كما لو كانت قلباً أحمر». في مفترق الطرق يُصيبُنا انفعال ما، فيرتدّ الدّم فيه مثلما يرتدّ في قلبٍ

(1) ليون غابرييل غرو Léon Gabriel-Gros، تقديم كتابه شعراء معاصرون *Poètes contemporains*، ص 195.

(2) فحتّى عند حالة الهدم، تذكّرنا الأروقة بالأيادي المتهمّسَة: «فيا لتعاسة الأروقة التي تُهدَّم! فمن هو هذا الكائن البئيس الذي يمكن أن يعتقد أنّ بإمكان معول أن ينجح بسهولة فائقة في هدم الحجارة المرتّبة مع ذلك في شكل قبّة حول أيادي متلمّسة؟» (رينيه غيّيي René Guilly، العين المقلوبة، رسائل *L'œil inverse, Messages*، 1944).

مضطربٍ، وعلى هذا النحو تصبح الاستعارة حقيقة حميمية. عندما نتبع حالمَ غادين الهائمَ، نعثر على «أزقّة مدينة الألم» لريلكه (المرثاة العاشرة في مرائي دوينو (Rilke, 10e *Élégie de Duino*).

أيّ لذّة في القراءة عندما نلقى على هذا النحو صفحةً تربط برباطٍ دقيقٍ الإحساسات الخارجية والانطباعات المعنويّة مبرهنةً على أنّ الأحلام تتعيّن في الواقع بنوعٍ من قَدَرِيَّةِ الصورة!

وتتحدّد بعض الأنهج الأخرى في الريح السوداء (*Vent noir*) باعتبارها متاهاتِ حُلُميّةٍ مُخلصةٍ، «لقد كان شارع لافّيت (rue Laffitte)، كئيباً بين جدران أحد المصارف كما لو كان خندقاً من الصوّان». شارعٌ آخر (ص 155) كان بمثابة «مضيقٍ حادٍّ»، وكانت المقاهي الصغيرة التي تُحيط به شبيهة بـ«الكهوف» (cavernes):كلمة ترنّ في مستويَين للكلام، باعتبارها اسم يافطةٍ، ومع ذلك، وبالنّظر إلى السياق، باعتبارها حقيقة بحريّة.

وفي حلم نَقَلَه أندريه بايْ (حبّ، ص 11) (André Bay, *Amor*) تتعرّض الصورة الحركيّة للنّهج الضيّق المحلوم به كمتاهةٍ لعملية قلبٍ مهمّة. يظلّ الحالم «متسمّراً وسط المنازل التي هي بصدد الانزلاق». فنسبية الصورة الحركيّة تلك تمثّل حقيقة حُلُميّة لوحظتْ جيّداً. فعندما نقوم بقلب عناصر الحركيّةِ، يُعطينا مثل هذا الحُلم تركيبة من الدُّوَارِ والمتاهة. إذ هناك تبادل في الاضطراب بين الذات والموضوع.

3

سنعمَل على وضع سياقٍ حُلُميّ حول تقليد مغارة تروفونيوس. ولكنّنا سنقتبس قبل ذلك وصفها من كتاب كتبه مُختصٌّ في المغاور صاحب نزعة وضعيّة بارزة. ولن يكون من الصعب علينا، في نفس الوقت، أن نبيّن أنّ

الوصف الجغرافيّ والتاريخيّ لا يتوافق مع التمفصلات الحُلُميّة للأسطورة.

كتب أدولف بادان، في كتابه **مغارات وكهوف** (ص 58-59) (Adolphe Badin, *Grottes et cavernes*):« كان هناك داخل الفناء فتحةٌ على شكل فُرنٍ، شُيِّدَت بكثير من الفنّ والانتظام، تسمح للمستكشف الشّجاع بأن يتسلّل إلى داخل المغارة». هذا المدخل، بمفرده، يستدعي بعض الملاحظات. إذ تُثير الفتحة الأفقية العديد من الأحلام. وليس عبثاً أن نتكلّم عن «شدقِ الفرن». ولن نتأخّر في اكتشاف أنّ الزّائر المُستثير قد «ابتلعته» الهوّة. يا للخوف المُمدَّد، والمُدِّد، الذي يتمدَّد ويهربُ! ويتواصل الوصف: «لم يكن هناك درجٌ للنزول إليها، بل على المرء أن يكتفي بسلّم ضيّقٍ ورقيقٍ، أُعدَّ لهذا الاستعمال». إنّ ضيق السلّم هذا هو بالأحرى إبهاظ لأحد الرّواة. فمثلما هي الحال في غالب الأحيان، يُريد الحكي الموضوعيّ أن ينقل لنا إحساسات. فما إن ندخل في العَتَمَةِ الغامضة حتّى يكون من الضروريّ أن يبدأ الإحساس بانعدام الأمان. سيقول الرّاوي إذن إنّ «السلّم ضيّق ورقيقٌ». وقد يذهب إلى حدّ أن يكتب أنّ السلّم يرتجف. وبفعل هذه الإبهاظات البسيطة، نحسَب أنّنا موجودون أمام جغرافيةٍ مَحْكِيَّةٍ ينضاف فيها عالم الخطاب إلى عالمِ الأشياء.

«نجد في أسفل السلّم، بين القاع والبناء، ثقباً ضيّقاً للغاية، فيه نضع أقدامنا مضطجعين على الأريكة المربّعة ونحن نمسك بكلّ يدٍ كعكة معجونة بالعسل». لا بدّ أن نتذكّر أنّ مغارة تروفونيوس قد اكتُشفت باقتفاء أثر النحلات التي غالباً ما يكون ملجأها ذا طابع أرضيّ. وفي الأحلام، غالباً ما تكون الخلوة جوفيّة.

ما إن نكون قد دخلنا إلى مستوى الرّكبتين داخل الفتحة، حتّى يُجرَف الجسد «بنفس درجة العنف والسرعة التي يُجرَف بها الإنسان من قبَل هذه الدوّامات التي تُشكّلُها أكبر الأنهار وأكثرها سرعةً». هنا، نريد أن نبيّن

كم تكون الإحالة على تجارب حُلُميّة أقوى بكثير. أن تجرفنا «أكبر الأودية وأكثرها سرعة»، تلك تجربةٌ في جملتها قليلة الشيوع، تجربة نادراً ما تُعاشُ! فكم ستكون أكثر إيحاءً الإحالة على الحياة اللّيلية، الإحالة على جرفٍ يمارسه علينا نهرٌ جوفيٌّ، من نمط هذا النهر الليليٍّ الذي سبق لكلّ واحد منّا تقريباً أن عرفَه في نومه! فكلّ الحالمين الكبار، وكلّ الشعراء، وكلّ الواقفين على الأسرار mystesيعرفون هذه المياه الجوفية والصامتة التي تحملنا برمّتنا. كتبَ هنري ميشو (Henri Michaux)[1]: «إنّ الليل، وعلى عكس ما كنت أعتقد، هو أكثر تعدّداً من النهار ويقيم تحت لواء الأنهار الجوفية». وإنّها نفس هذه الأودية الجوفية هي التي يستعيدها كولريدج (Coleridje) الحالم في هذه التجربة للشّعر الليليٍّ، المصوغة في الحلِم ذاته:

Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.

«حيث يسيل آلف، النهر المقدّس،
من المغارات التي لا يسبر غورها الإنسان
إلى حدود بحر بلا شمس».

(Trad. Cazamian) (عن ترجمة، كازاميان)

من اللّحظة التي نقبل فيها بإحالة بعض عناصر الواقع على الأحلام العميقة، تتّخذ بعض التجارب النفسيّة بُعدها العميق. ففي مغارة تروفونيوس، نعيش حلماً. ويجب على الواقع أن يُساعدنا على أن نعيش الحلم. والواقع هنا ليليّ بكامله، مظلم بكامله. فأن ننزل داخل المغارة هو أن

(1) هنري ميشو Henri Michaux، في بلاد السّحر. صفحات مختارة *Au pays de la magie*, *Morceaux choisis*، ص 373.

يجرفَنا نهر أسود داخل المتاهة المظلمة. ويجب على من يروي هذه المغامرة أن يُحافظَ على رباطٍ وثيقٍ مع النفسيّة الليليّة والجوفيّة. وإنّما في الحلم تمثُل بصورةٍ طبيعيّةٍ المقولة الحركيّة للاجتذاب الكامل. في هذا الصدد، تكون التجارب الواقعية فقيرة ونادرة ومتشظّية. وعليه فإنّما من الجهة الحُلُميّة سيجد اختبار مغارة تروفونيوس مقارنات مضيئة. لقد أصبح المريض، المفعم بالأحلام، عجينة غذائيةً للهوّة.

أمّا الأصوات التي نسمعها في المغارة فهي تتمتّع بالإضافة إلى ذلك بتنوّع كبير جدّاً. وهنا أيضاً، يبدو أنّ الإعداد الحُلُميّ للمستشير يجب أن يُأخذ بعين الاعتبار منذ الوهلة الأولى إذا أردنا أن نفهم هذا التنوّع. «وما إن نبلغ أعماق المغارة السرّية، يقول أ. باداان (A. Badin)، فإنّه لن يكون بمقدورنا أن نستكشف المستقبل دائماً بنفس الطريقة، فتارة، نرى فعلاً ما يجب أن يقع، وطوراً نسمع صوتًا خفيضاً ومرعباً ينطق بكلمات رسوليّةٍ؛ إثر ذلك نصعد عبر نفس الفتحة التي استعملناها في الهبوط ونخرج منها وقد سبقتنا أقدامنا».

يبدو إذن أنّ الاستشارة الجوفية كانت استشارة انفرادية. مثل حالم عاد إلى النور، مثل حالم استفاق من النوم، يطلُب المُستشير من الكَهَنةِ أن يؤوّلوا له الرسائل الملتبسةَ للقوى الجوفيّة. «يستولي الكهنة من جديد على الزّائر، وبعد أن يُجلسوه على ما كان يُسمّى عرش منيموزين[1] (Mnémosyne)، الذي كان على مقربة من المغارة السرّية، يسألونه عمّا رأى». هل سيكون الأمر بخلاف ذلك إذا كان على الكهنة أن يؤوّلوا حلماً، حلماً أسود كبيراً للخيال الأرضيّ، مغامرةً لمتاهة حُلُميّة؟

---

(1) منيموزين (باليونانية القديمة *Mnêmosúnê*) هي إلهة الذاكرة في الميثولوجيا الإغريقيّة (المُراجِع).

من هذا الكابوس، غالباً ما نخرج «مذعورين في كلّيتنا وبلا ملامح واضحة». «ويضيف بوزانياس (Pausanias) هذه الكلمات، يقول بادان، كلمات ليست مطمئنة إلّا جزئيّاً: لا يستعيد المرء مع ذلك عقله وكذلك ملكة الضحك لديه إلّا في وقتٍ لاحقٍ». فمثل هذه الاختبارات كانت على درجة من الرعب بحيث كان يُقال عن شخصٍ تبدو عليه علامات الرّصانة والانهمام: «إنّه عائدٌ من مغارة تروفونيوس». ولكي يُدمَغ الكائن بهذه الدرجة من العمق، لا بدّ أن ترتبط المغامرة بعلامات لاواعية، وأن تتعلّق بكوابيس حقيقية، بكوابيس تستعيد الحقيقة النفسيّة المغرقة في القِدَم.

وبإمكاننا أن نفهم بشكل أفضل عجز المستكشف الوضعيّ عن إدراك بؤرة الأساطير إن اتّبعنا أدولف بادان في زيارته. فهو يقول إنّ هناك على مقربة من المغارة القديمة كنيسة صغيرة. وهي لا تزال «قبلة يزورها بعض المسيحيين الذين يُسرَّبون إليها في سلّةٍ مشدودة بحبل ينتهي في طَرَفِهِ بِبَكْرَة. هذه المغارة مليئةٌ بكوّاتٍ مخصّصة لتلقّي التماثيل والقرابين؛ ولكنّنا لم نعد نجد فيها الفتحة التي يُقام من خلالها بإنزال الحُجّاجِ المتعبين، ولا الباب السرّيّ الذي منه يُدخل الكهنة أدوات استشباحهم». ولَا يضع أدولف بادان موضع نقاشٍ هذه الأطروحة التبسيطية للكهنة الحُوَاة. إنّ الرحّالة القليل الانفتاح على المعنى الحقيقيّ لأساطير بوكفيل (Pouqueville)، من شأنه أن يصدع بحكم على درجة عالية من السرعة. فالطوبوغرافيا أو هندسة المكان، عند هذا الرحّالة، تقوم على ما يبدو مقام الإحساس بالمَنْظر وتمحو بالخصوص كلّ الفويرقات التاريخية. لا بل إن كتّاباً كرّسوا أنفسهم للعجيب يمكنهم أن يكونوا ضحايا للعقلنة. إذ يرى إيليفاس ليفي (**تاريخ السّحر**) (Eliphas Lévi, *Histoire de la magie*)، على سبيل المثال، في عبادات مغارة تروفونيوس آثار طبٍّ نفسيٍّ مِثْلِيٍّ أو معالِج للدّاء بالدّاء (psychatrie homéopathique).

فحسبَ رأيه، إنْ من يُنزَلون إلى المغارة إنما هم أشخاصٌ يُعانون من الهلوسات. أمّا الهلوسات التي تكون أكثر عنفاً والتي يرونها داخل الهوّة فهي تقوم بإشفائهم: «فالمعزَّمون لا يتذكّرون ذلك دون أن يُصابوا بالهلع وهم لا يجرؤون أبداً على التكلّم على استحضار الأرواح والأشباح». هكذا، وفي نفس الأسلوب الذي نتكلّم فيه اليوم عن الصدمة الكهربائية، يفكّر إيليفاس ليفي في الفعل الشّافي للصدمة الشَّبَحِيَّةِ، كما لو أنّ خوفاً صغيراً، خوفاً مُختالاً، مترسّخاً في اللّاوعي، يمكنه أن يُشفى بفضل خوفٍ أكثر وضوحاً![1]

وقد يكون هذا الخوف الشافي هو ما كان يُراد إخضاع العديد من الخاضعين للتلقين أو المُسارّة في الشعائر السرّية إليه. سبق أن سجّلنا في موضع آخر نظرية شتيلينغ (Stilling)، المعروضة في **الحنين إلى الوطن** (*Heimweh*) حيث يخضع المُلقّن على الأسرار للمُسارّات الأربعة المرتبطة بالعناصر الأربعة.[2] ولكنّ طريق هذه المُسارّات.. المختلفة للغاية يكون دائماً متاهةً. وتستأنف جورج صاند الاهتمام بالمتاهة في روايتها **كونتيسة رودولشتات**، ج 2، ص 191 (George Sand, *La Comtesse de Rudolstadt*) حيث تكتشف كونسويلو (Consuelo) أسرار القصر. هذه المرة، يتعلّق الأمر بكلّ وضوح بمسارّة ماسونيّة، وتُعبّر جورج صاند على النحو التالي: «إنّ تلك التي نزلت بمفردها

---

(1) كثيراً ما اعتُبر الفنّ إمتاعاً ومؤانسة، ولكن عندما تُصبح الحياة جحيماً، يكفّ الامتاع والمؤانسة عن أن يكونا مخرجاً ممكناً من العذاب، ليُصبح الفنّ فنّاً للصدمة، صدمة تُداوي الدّاء بالدّاء، على طريقة «الفارماكون» الأفلاطونيّ، أو على طريقة «الكاتارسيس» الأرسطيّ الذي يجعل من انفعالَي الخوف والشّفقة هدفاً لكلّ تطهير وأداة له. وباشلار ذاته يُقرّ بـ«أنّ الإرادة تلعب وتتألّم، فهي تفرض علينا مُهمّاتٍ وأتعاباً، أحلام يقظة بُطولية وأحلام يقظة مرعبة». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 271) (المُترجم).

(2) يدخل بطل **الحنين إلى الوطن** *Heimweh* في البداية في جسم تمساح. ويفصح هذا الجسم إثر ذلك عن كونه مجرّد ماكنة. ولكنّ طابع **يونس** تلقينيّ يبدو هنا ظاهراً جدّاً.

إلى خزّان الدّموع... ستكون قادرة على اختراق أحشاء هَرَمِنَا بكلّ يُسرٍ». فكلّ مُسارّةٍ هي اختبار عُزلة. وليس هناك عزلة أكبر من عزلة الحُلم المتاهيّ.

مع نزعة وضعيّة تقف عند حدود التجارب الواقعية مثل وضعيّة بوكفيل، أو مع نزعة نفعية ساذجة نفسيّاً مثل نفعية إليفاس ليفي (Eliphas Levi)، ننسى النزعة الوضعيّة للظواهر اللّاواعية. كيف يمكننا أن نُدرك إذن حالة الرعب تلك التي تُغرقنا فيها الإقامة ضمن منْظر صخريٍّ، متصدّعٍ، ذي أروقة جوفية طويلة وضيّقة؟ **فأن نخاف**، ذلك وضع أوّل يجب أن نعرفَ دائماً كيف نترجمه موضوعيّاً وذاتيّاً. فالزنزانة كابوسٌ والكابوس زنزانة. والمتاهة زنزانة ممتدّةٌ ويُصبح رواق الأحلام حالماً يتسرّب ويتمدّد. وفي الحياة اليقظة، يستعيد الكائن الذي يتسرّب في الصّدع المظلمِ إحساسات الحُلم. وفي هذا الإنجاز، يتشابه الوعي الحُلُميّ والوعي الواضِح، ويتّحدَان. وكثيرة هي الأساطير التي تُحقّق هذه الوحدة. وإنّنا لنشوّه تأويلاتها، عندما نقوم بخنق أصدائها الحُلُميّة، مثلما تفعل العديد من الأذهان الثّاقبة.

4

إنّنا لنفهم بصورة أفضل التجربة المُتَخَيَّلَة للمتاهة إذا ما تذكّرنا أحد مبادئ الخيال (مبدأ يصلُح أيضاً للحدس الهندسيّ): **ليس للصورة أبعاد مُحدَّدَة؛ وبإمكان الصورة أن تنتقل من الكبير إلى الصغير دون عناء**. فعندما يقول أحد مرضى دوسوال (**الحلم اليقظ في العلاج النفسيّ**، ص 64) (Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie*) إنّه يصعد في أنبوب خيْطيٍّ الشكل في سُمكِ شعرةٍ، فإنّه «يُحسّ بالحاجة إلى مناقشة هذه الصورة»، «عليَّ أن أعترفَ بأنني لا أحسّ بالرّاحة التامّة داخله، فأن يكون لنا قفصٌ صدريٌّ ليس له غير سُمْكِ شعرةٍ فإنّ ذلك لا يسمح للهواء بأن يدور بسهولة. هذا الصعود

يَخنقني إذن؛ ولكن ألا تصطحب كلّ مهمّة تَعَبَهَا معها؟ إنّ طريقي بدأت تُزهر. إنّها أمامي، والزهرة جائزة لمجهوداتي. أوه! إنّها تَخِز قليلاً وهي جافّةٌ أيضاً، إنّها زهرة العوسجِ، شائكةٌ ودون عبقٍ، ولكنّها مع ذلك زهرة، أليس كذلك؟» إنّ المزج بين الحَياة الحَدْسِية والحياة المُفَسّرةِ يضرّ هنا بالقوّة المُتخيِّلَة. فالكلمتان **قفص صدريّ** وحدهما تكفيان لتحديد حكاية أُعيدَ التفكير فيها. إنّ حلم اليقظة لن يلتقي **بقفص** (وإن يكن قفصاً صدريّاً) دون أن يدخل فيه. وكذلك إنّ تعبير «**أليس كذلك؟**» الختاميّ هو تعبيرٌ عن حاجة للمصادقة، وهي حاجة غريبة عن الحلم ذاته. فالذات تُريد أن تجد نفسها في حالة تواطؤٍ مع الخيال الحُلُميّ. ولكن من اللحظة التي يريد فيها الخيال أن يجد مسوّغات لنفسه، فإنّه يفقد انطلاقه. ونحن نعتقد أنّه يجب على طريقة الحلم اليقظ أن تستبعد التفسيرات التي غالباً ما تُحطّم سلاسل الصور. هنا، يُعاش النّسغ المتاهيّ كقطرة تتحوّل إلى زهرة، ويشعر الحالم بتمدّده في القنوات الضيّقة. إنّها هذا حلم شائع للغاية على الرغم من لامعقوليّة أبعاده. إنّ المتاهة التي نخرج منها، غالباً ما تزهر وهي تتوسّع. في كتابه (**نهاية الخوف**، ص 99)، قدّم دوني سورا (Denis Saurat, *La Fin de la peur*) بعض أحلام المتاهة. وهو يُسجّل بصدقٍ أنّنا نجد عناء كبيراً للخروج من المَضِيقِ، ولكنّنا نقول إنّنا نتخلّص دائماً من ورطتنا وغالباً ما نرغب في المُعاودة.

5

ولكنّنا لم نشأ، في البعض من هذه الصفحات، غير.أن نلفت الانتباه إلى ضرورة إعادة بناء الجوّ الحُلُميّ لنقيّم الإحساسات الاستثنائية، المعيشة في استكشاف نادر للواقع. لكن علينا أن نعود الآن إلى مشروعنا الرئيس لنبيّن كيف يتصرّف الخيال الأدبيّ ليُثير حلم اليقظة المتاهيّ.

سنقدّم متاهتَين أدبيّتَين، متاهة صلبةً مقتبسة من أعمال ويسمانس (Huysmans) ومتاهة رخوةً مقتبسةً من أعمال جيرار دونرفال (Gérard de Nerval). إذ تنقل كلّ نفسيّةٍ خصائصها المميّزة لصورة أساسية. وإنّ هذه المُساهمة الشخصية هي التي تجعل النماذج الأصليّة حيّةً؛ إذ يُعيد كلّ حالم وضع الأحلام القديمة ضمن وضعٍ شخصيّ. وهكذا نوضّح جيّداً إذن أنّه ليس بإمكان رمزٍ حُلُميّ ما أن يتلقّى، داخل التحليل النفسيّ، معنىً واحداً (انظر لآنيا تيّار، الحلم الرمزيّ، ص 39 (Ania Teillard, *Traumsymbolik*). فمن الأهمّية بمكان إذن أن نسبغ على الرموز منطقاً جدليّاً. ويكون الجدل الكبير للخيال الماديّ الصلب والرخو ملائماً جدّاً لِبناء جدليّة الرموز. ويبدو أنّ الصورتَين القصويَين اللّتين سنعطيهما يؤطّران كلّ القيم الرمزية للمتاهة.

لننظر أوّلاً في المتاهة الصلبة، ذات الجوانب المتحجّرة، والتي تتوافق مع الشعرية الماديّة العامة لويسمانس. هذه المتاهة الصلبة هي متاهةُ تَجرح. وهي تختلف عن المتاهة الرّخوة التي نختنق بداخلها.[1] «قرّر أن يتسلّل من خلال الدروب الضيّقة للهيموس (Haemus) (لِنُذكّر أنّ الهيموس هو جبلٌ من جبال القمر، الذي قام أحد الحالمين باستكشافه)، ولكنّه كان يتعثّر مع لويز (Louise) في كلّ خطوة، بين جدارَين من الإسفنج المتحجّر ومن الفحم الأبيض، على أرضٍ ثؤلولية، متورّمة بفعل غليانات متصلّبة من الكلور. ثمّ ألفيا نفسيْهِما أمام نوعٍ من النفقِ فكان عليهما أن يترك كلّ واحد منهما ذراع الآخر وأن يسيرا، الواحد إثر الآخر، داخل هذا القناة الشبيهة بأنبوب من البلّور...». تتكاثر داخل هذا النصّ تركيبة الصور المتناقضة بدءاً من الفحم الأبيض وصولاً إلى قناة البلّور. يكفي أن نختصر الصور فنقول «قناة بلّور» عوض «قناة شبيهة بأنبوب من البلّور»، مُزيلِينَ بذلك الوظائف النحوية

(1) انظر في مواضع مختلفة من رواية ويسمانس Huysmans، في المرفأ *En rade*.

للتشبيه، لكي نبيّن بالفعل أنّ الصور تجمع بين عالم حياة الحلم (القناة) وعالم الحياة اليقظة (البلّور). لنُسجّل من ناحية أخرى أنّ الحالم داخل المتاهة يترك يدَ رفيقته، فَيُعَاد إلى عزلة الكائن التّائه.

ولكنّ بعد العُسر يُسراً، وقد لا يكون عديم الأهمّية أن نُسجّلَ أنّ المضيق الضيّق، ذا الجنبات المغرقة في وعورتها، ينتهي «إلى بحر الطمأنينة الذي تُحاكي حُدودُه الصورة البيضاء لبطنٍ مختوم بسرّة من لدن جانسن (Jansen) (جبل آخر من جبال القمر)، ويخلع عليه خَليجٌ له هيئة حرف V كبير جدّاً هيئة فتاة، إذ هو ينشعب إلى فخذين منفرجتَين بقدمَين مشوّهتَين بفعلِ بحار الخصوبة والرّحيق» (ص 107). بإمكاننا أن نتساءل ما إذا كان بإمكان كاتب يكتب بعد فرويد أن يهب نفسه بمثل هذه السذاجة للدراسة التحليلية النفسيّة. فبعد فرويد، ولدى كاتب لا يُحيط إلّا جزئيّاً بالتحليل النفسيّ، تتوافق مثلُ هذه الصور مع تنفيس استعراضيّ عن المكبوتات. وفي الوقت الرّاهن، إذا أراد أحد الكُتّاب أن يُخفيَ البعض من استيهاماته، فإنّ عليه بشكل من الأشكال أن يرتقي مرتبة أخرى في الكبت. وباختصار، إنّ جدل العرض والإخفاء الذي يُلخّص فنّ الكتابة، بفضل أنوار التحليل النفسيّ، يُغيّر مركزه ليصبح أكثر حِدّةً وأكثر صعوبةً ودهاءً.

وعلى أيّة حال، وبقراءتنا لصفحات مثل صفحات ويسمانس، ندرك جيّداً ضرورة إثراء النقد الأدبيّ بأن نطعّمه بسلالم تقييم حُلُميّة. ولذلك ألّا نرى في رؤية أدبيّة كرؤية ويسمانس غير البحث عن تعبيرات نادرةٍ ومثيرة للإعجاب، هو أن نُنكِرَ الوظائف النفسيّة العميقة للأدب. ولا يكفي أيضاً أن نستحضر الميل المشهور جدّاً في أن نرى في رسم جغرافيٍّ معيّن هيئات بشرية. ولا شكّ أنّ الخريطة التي يجب إنجازها، بالنسبة لبعض التلاميذ الحالمين، تشبه رسوماً على الجدران. ولكنّ حلم اليقظة المكتوب يُطالب بمزيد من الإصرار، وهو

يطلب مشاركة أكبر في العمق. فالكلمات لا تكتفي بالرسم، بل إنّها تنحت أيضاً وإنّنا لَنُحسّ جيّداً أنّ صفحات ويسمانس تقول قبل كلّ شيء صلابة المَضيق، وهو لم يتمسّك بشكله إلّا اعتباراً لجغرافيّةٍ في الجنسانية.

من اللحظة التي نعترف فيها بأنّ المتاهة والمضيق والرواق الضيّق تتوافق مع تجارب حُلُميّة من أكثر التجارب شيوعاً ومن أكثرها اكتنازاً بالمعنى، حتّى ندرك لماذا تُولي نفسيّات مخصوصة عناية مباشرة بحكاية ويسمانس. مع صفحة ويسمانس نقف على نصّ بدائيٍّ بسيطٍ، يتمتّع بمُتَغيّرٍ نادرٍ جزئيّاً: الإسفنجة المتحجّرة. الإسفنجة المتحجّرة، الإسفنجة المتصخّرة، غالباً ما تعترضُنا في نثر فيكتور هوغو وقصائده.[1] تتوافق إسفنجة الحجر، التي يُحَسّ بها كمثْلِ جدارٍ داخليٍّ للمتاهة ذات الزوايا، المتاهة الجارحة، مع عدوانية خاصّة، مع خيانة للمادّة. فمن المفروض أن تتمتّع الإسفنجة باللّطف واللّيونةِ، ومن المفروض أن تحتفظ بطابعها باعتبارها مادّة مُسالمة. ولكنّها تحوز فجأة كلّ عدوانيات التزجيج. وتُساهم في التشاؤمية الماديّة لويسمانس. فمثل اللّحم الذي لا يُغذّي جيّداً، ومثل الخمر التي تُسمِّمُ[2]، تكون الإسفنجة خائنة. فالصلابة اللّامتوقّعة هي إرادة الشرِّ المُسجَّلَة في المادّة. فالصورة الماديّة اللّامتوقّعَة تكون دائماً عدائيّةً، أليس ذلك حجّةً على أنّ الصورة الماديّة عادةً ما تكون ذات صدق أقصى؟

في حلم من أحلام أوريليا (*Aurélia*)، نجد رموزاً لمتاهةٍ مُلطّفَةٍ، تُفلت

---

(1) في مضيق جبليّ مقفر، يصف بيار لوتي (في الطريق إلى إصفهان، سبق ذكره، ص 47) «هذه الصخور المُخرّمة العجيبة»، الشبيهة «بإسفنجات سوداء ضخمة».

(2) لقد قمنا بوضع قائمة للخمور الرديئة في أعمال ويسمانس، وأدركنا أنّه لا يوجد فيها إلّا خمرة لطيفة واحدة من منطقة الأوب Aube (خمر ليه ريساي *Les Riceys*) تفلت من عيوب الصنعة الأدبية.

من الظّلُمات المطلقة لترتسم من خلال بضعةِ ظلالٍ ملوّنة تلويناً خفيفاً[1]: «توهّمت أنّني أسقط في هوّةٍ تخترق الكرة الأرضية. أحسست بأن تيّاراً من المعدن المُذاب يجرّني بلا معاناة، وألف نهرٍ يُشبهه، تُخبر لُويناتُها الخفيفة عن الاختلافات الكيميائية فيما بينها، تشقّ رحم الأرض كالأوردة والعروق التي تخترق فصوص الدّماغ بشكلٍ أفعوانيّ. الكلّ يسيل، يدور ويهتزّ على هذا النحو، لذلك انتباني الإحساس بأنّ هذه التيّارات تتكوّن من أرواح حيّةٍ، لا تزال في حالتها الجُزَيْئِيَّةِ، وأنّ سُرعة هذه الرّحلة تعوقني وحدها عن التمييز. ويتسلّل شيئاً فشيئاً نورٌ أبيض في هذه المسالكِ، وأخيراً ينفتح أمامي، في ما يُشبه القبّة العريضة، أفقٌ جديدٌ توجد فيه جزرٌ مُحاطَةٌ بمياه متلألئة. ألفيتُني على ساحلٍ مُضاءٍ في هذا اليوم الذي لا شمس فيه». لنُسجّل على الفور الفرق بين الكيمياء البلّوريّة لويسمانس والكيمياء السيّالة لجيرار دونرفال (Gérard de Nerval). **فالعرْق المُلوّن** يتوافق مع حركيّة زاحفةٍ، واعيةٍ بسهولتها. وحركتها تخلق بشكل ما الجدران الداخلية **للمسلَك**. ويكون المسلك دائماً في نفس حجم المادّة التي تسيل بداخله. هذه المتاهة الممتلئة دائماً تكون بلا ألمٍ، في حين لا تكُفّ المتاهة الفارغة عن جرح حالم ويسمانس.

ومن زاوية نظر أخرى، بإمكاننا أن نُعارض متاهة ويسمانس بمتاهة جيرار دونرفال. فويسمانس **يدخل** في الكابوس، أمّا جيرار دونرفال **فيخرج** من الكابوس. يجعلنا جيرار دونرفال نعيش فجراً دماغيّاً سيضع حدّاً للحياة الحُلُميّة، وعندها تتوسّع المتاهة. ويتولّد وميضٌ يُعدّ العودة للحياة.

وإنّه لمن المدهش من ناحية أخرى أنّ الأسطر الأخيرة من أوريليا تُشبّه بشكل صريح حلم المتاهة بوصف الهبوط إلى الجحيم. هذا التشابه، الذي جعلته المعارف الجديدة لعلم النفس الحُلُميّ مألوفاً عند المحلّلين النفسيّين،

(1) جيرار دونرفال Gérard de Nerval، أوريليا *Aurélia*، منشورات كورتي Corti، 4، ص 19.

يُبرهن جيّداً على أنّ «النزول إلى الجحيم» يُمثّل حَدَثاً نفسيّاً، حقيقة نفسيّة مرتبطة باللّاوعي بشكل سويّ. فتحتَ المنزل النفسيّ العُلويّ، تكمن فينا متاهةٌ تقود إلى جحيمنا: «غير أنّني، يقول جيرار دو نرفال وهو يختم كتابه الرّائعَ، أشعر بأنّني سعيدٌ بالقناعات التي اكتسبتُها، وأقارن هذه السلسلة من الاختبارات التي مررت بها، بما يُمثّل، عند القُدامى، فكرة الهبوط نحو الجحيم».

6

بإمكاننا أن نجد بيُسرٍ بين المتاهة الصلبة لكاتب مثل ويسمانس والمتاهة السهلة تماماً لشاعر مثل نرفال، العديد من المتاهات الوسيطة. فميشيل ليريس (Michel Leiris)، على سبيل المثال، يُعطينا، في متاهاته العديدة من الأجساد ومن الحجر، الإحساسَ الغريبَ بمضيقٍ يتصلّب. ففي **الاتّجاه الأصليّ** (*Le Point cardinal*) مثلاً، يسبح الحالم في ماءٍ آخذٍ في البُرود (ص 61). «يصطدم» آنئذٍ «بتيّارات فريدة من نوعها». «يرتطمُ» بأسماكٍ «ذات زعانف قاطعة»، «وتمزّقه القشريات بدروعها». فالماء السّعيد في دفئه في الأصل يكتسب على هذا النحو شيئاً فشيئاً نوعاً من العدائية وها هو الحَالم يدخُل في المتاهة المتصلّبة: «وفي وقت لاحقٍ، تزداد المياه بُرودةً. يبدو لي أنّ هنَاك مقاومةً أكبر بكثير عليَّ مُقارعتُها، وأنّ عليَّ أن أحرّكَ عنصراً يزداد لُزوجة أكثر فأكثر: لم أكن أسبح في نهر، بل كنت أسبح في الأرض، بين الطبقات المتناضدة. وما كنت أعتقد أنّه زبدٌ لم يكنٍ غير رغوة بلّوريّة، أمّا الطحالب التي كانت تضغط عليَّ فلم تكن غير آثار أُحفورية لسراخس في منجمِ فحم حجريّ. لقد كان على يديَّ، لأشقَّ لنفسي طريقاً، أن تُزيحا طبقات منَ المعادن لا يحصُرها العدُّ؛ تسلّلت بين الرمال التبْريّة في الوقت الذي كانت فيه ساقاي تُكْسَيَانِ بالطين. لقد كان على جسدي أن يحمل كلّ الأشكال مطبوعة فيه، كما لو كانت أشكال أحجار

ونباتات وصولاً إلى التشعّبات الأخيرة لعروقها. لقد نسيت كلّ شيء.»..

يزداد الكابوس تصلّباً إلى اللحظة التي يُعطى فيها إلى الحالم زمن الحجارة. «بطءٌ أو سرعةٌ لم يعد لذلك أيّ معنى عندي»؛ «لا بدّ أنّ سنوات كانت تنقضي بعد كلّ باع أقطعه في سباحتي». إنّ متاهة الصخور تُحجِّر الكائن المندفع في المتاه. ولاَ تكتفي الرسوم الخارجية للمتاهة بالانطباع على المتاهة، بل إنّها تحمل معها أيضاً مقتضيات مادّتها. إنّنا نرى مرّة أخرى الفعل الماديّ للصور، والفعل التأليفيّ للخيال. فكلّ الفصول التي اضطُررنا لعزلها في بحثنا حول الخيال الماديّ يجب أن تجتمع في نهاية تحليلها. فمع ليريس دخلنا المتاهة المُحَجِّرَة. إنّنا نعيش بأقرب ما يكون جدلَ المُحَجِّرِ-المُتَحَجِّر.

«تزداد أخشاب المادّة ضغطاً عليَّ، مُهدّدة بأن تُحوّل فمي إلى كوّة...».[1]

7

باختصار، إنّ كلّ كاتب عظيم يفرّدُ[2] individualise الصور الكبيرة.

---

(1) إنّ ريلكه أيضاً ينطلق من صورة مشابهة لصورة جيرار دونرفال، ويجعل منها متاهةً مُحَجِّرَة:

«ربّما كنت أتجوّل بين جبال وعرة
في عروق صلبة، وحيداً كما لو كنت رِكازَ معدن،
وفي أعمق الأعماق حتّى أني لا أرى لا نهاية
ولا مسافة، كلّ شيء هو هنا، قريبٌ،
وكلّ ما هو قريبٌ صار حجراً».

(كتاب السّاعات *Livre d'Heures*، عن ترجمة شوزوفيل).

(*Livre d'Heures*, trad. Chuzeville.)

(2) التفريد أو الفردنة: اعتبار مختلف عناصر كلٍّ ما ذاتها وتمييز خصائصها وتقييم كلّ منها في فرادته، وكذلك تكريس فرادتها (المُراجع).

هو جان أنتيلم بريّا سافاران Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755–1826)، طبّاخ فرنسيّ ومؤلّف في فنّ الذّواقة شهير (المُراجِع).

ولكن يبقى في جنون أوريليا بصيصٌ من نورٍ، ويبقى في المآسي النرفالية عرفان بالجميل لَمباهج المراهقة، مباهج ذات براءة أساسية. ويضيف حالمٌ مثل بيار لوتي إيقاعاتٍ أخرى للمتاهة. في سرداب معبد مصريٍّ (موت فيلاي، ص 203) (*La Mort de Philae*)، يقطع «أروقة طويلة تُذكّر بتلك التي تستطيع، في الأحلام الكابوسية، أن تضيّق عليك لتدفنك دفناً». لنلاحظ بإيجاز عملية إحالة الواقع على الحلم، وهو ما يبرهن بقوّةٍ، على ما يرى لوتي، على أنّه بفضل أحلام أنموذجية يمكننا أن نجعل المرء يشعر بإحساسات استثنائية. وبالفعل، تثير جدران المضيق بكلّ تأكيدٍ عند الرّاوي طبقة من أحلام اليقظة التي لم تعد تتوافق مع الخوف من أن يُدفَن. إنّها منحوتةٌ، يقول لوتي «شخصياتٌ لا تُحصى ولا تُعدّ... ألف صورة للآلهة الجميلة وهي نافخة ثدييْها اللّذين نضطرّ لملامستهما لمساً خفيفاً عندما نمرّ حذوهما، واللذين حافظا على الألوان الوردية الطبيعية سليمة تقريباً مثلما وُضعتْ منذ زمن البطالمة». أليس ذا دلالة أن يكون بمقدورنا أن نجمع في نفس الصفحة كلّاً من الخوف من ملامسة نهدٍ والخوف من الدّفن![1]

بعض الأمزجة الأخرى يكون ردّ فعلها عبر العنف، عبر الغضب، فتقوم بشكل من الأشكال بتفجير المتاهة. بهذا الانطباع لمتاهة صلبة ومنفجرة في نفس الوقت سنقرأ أبيات لوك دوكون (**بالعين المجرّدة**، ص 7) (Luc Decaunes, *À l'oeil nu*):

«مُحاطاً باللّيل الجوفيّ،
منقاداً لحيوانات الصخرة،
أنتزع صدري من النار الجهنّمية للنجوم،

---

(1) يغرف تريستان تزارا Tristan Tzara هو الآخر– ولكن دون أن يتألّم منها مثل لوتي Loti – «الطّرقَ المرصّعة بالنهود» (ضدّ–الرّأس، سبق ذكره، ص 120).

أفتح لنفسي طريقاً بقوّة الكبرياء،
وفي الضربات المتعجّلة لأعضائي،
يرنّ الجِوار برمَّته كما لو كان ناقوساً،
فيطير المشهد مع هواء دمي».

يبدو أنّ الشّاعر، «المُنقاد لحيوانات الصخرة»، يحمل مادّته المتفجّرة إلى عمق الجُحرِ، ويبدو أنّه لم يعد يُحسّ بجراحات عالم الصلابة الجوفية. وها هي المتاهة تنفجر.

شاعرٌ آخر يستطيع، بفضل الكلمات المتراكمة، وبفضل نظم الكلام الذي يبدو منطوياً على ذاته، أن يُسجّل بشكل من الأشكال المتاهة في البيت الشعريّ في حدّ ذاته، إلى الدّرجة التي يشعُر معها القارئ المُرهف الحسِّ بالحبِّ المُعَذَّبِ، وهو يُكابد داخل خفايا القلب عندما يقرأ في إحدى قصائد بيار جان جُوف (ص 45) (Pierre–Jean Jouve):

«خذ مكانك في خفايا هذا القلب وقنواته ومتاهته،
وأعمدته وتشعّباته وفروعه».

في قصيدة آخرى، يبدو بيار جان جوف وكأنّه يُحقّق تركيبة ما يُمزّق وما يخنقُ:

«طريق الصخور يحْفل بصراخٍ قاتم،
وكبار الملائكة يحرسون ثقلَ المَضائق».

(عَرَق الدم، ص 141).

(*Sueur de sang*, p. 141).

في بعض الأحيان يبدو الأثر الأدبيّ وكأنّه قد سُحِقَ بفعل ذكريات القراءة. ولا شكّ في أنّ جورج صاند قد قرأت قصص العوالم ما تحت الأرضيّة لآن رادكليف (Anne Radcliffe). وعلى الرغم من اجتهادها لتفادي محاكاتها، فإنّ فصولاً بكاملها من كونسويلو (Consuelo) تُكبّد القارئ رحلة طويلة في أحشاء الجبال، وفي زنازين القصور (انظر ج 1، ص 345؛ ج 2، ص 14-15). وتُعبّر جورج صاند بالإضافة إلى ذلك، وبرهافة، عن التنافذ بين القراءات والأحلام: «أعيدوا، تقول في إحدى ملاحظاتها، (ج 3، ص 265) قراءة مسرحية شعريّة عنوانها آبار الهند (*Les Puits de l'Inde*)، سيكون ذلك أثراً فنّياً رائعاً أو واحدة من شطحات الخيال، حسبَ امتلاككم ملكات متعاطفة مع ملكات الشاعر أم لا. أمّا أنا، فإنّي أعترف بأنّني قد صُدمت بشكل فظيع عند القراءة. فلم يكن بمقدوري أن أقبل هذه الفوضى ولا هذا الإفراط في الوصف. ثمّ عندما أغلقت الكتابَ، لم يعد بإمكاني أن أرى شيئاً آخر في دماغي غير هذه الآبار، هذه العوالم ما تحت الأرضيّة، هذه السلالم، هذه الهوّات التي جعلني الشاعر أمرّ بها. إنّي أراها في الحُلم، وأراها وأنا يقظٌ تمام اليقظة. لم يعد بإمكاني أن أخرج منها أبداً، لقد دُفنت فيها حيّاً. لقد استُعبِدت، ولم أعد أرغب البتّة في قراءة هذا المقطع، خوفاً من أن أكتشفَ أن رسّاماً عظيماً إلى هذه الدرجة، شأنه شأن شاعر عظيم، لم يكن كاتباً بلا نقائص». إنّ حساسية كهذه لنظام مُحدّد من الصور لَتُبرهن بشدّةٍ أن هذه الصور ليست فقط من أصل موضوعيّ. إنّ لهذه الصور آثاراً عميقة، إنّها آثار.

8

في بعض الأحيان يكون الرّاوي من المهارة بحيث يعرف كيف يضع لحساب الواقع ما ينتمي، في الواقع، داخل الخلق الأدبيّ ذاته، إلى الحُلُميّة.

وتمثّل أقصوصة ميريميه: جمانة[1] (Mérimée, *Djoumane*) مثالاً جيّداً على هذه المهارة الأدبية. هنا خلاصة لها.

منذ الصفحات الأولى، يجتمع كلّ شيءٍ ليُعطيَ إحساساً بأنّ هناك مغامرةً عيشت، بأنّ هناك قصّةَ تاريخية، شديدة الشبه بغزو الجزائر. لقد كان العقيد الشجاع فيها صورة مصغّرة للفريقِ بوجو (Bugeaud). فبعد العَشاء في نادي الضبّاط، والمُحلّي بعرض لساحرة الثعابين، يلتحق البطل بهجوم عسكريّ مفاجئ. منذ الجبال الأُولى، يبدأ في تعقّب زعيم عربيٍّ، ذي برنسٍ طويل فضفاض. يخترقه بسيفه. ولكنّهما يسقطان معاً في وادٍ عميق.

خفّف الماء الرّاكد سقوط الضابط الفرنسيّ. ثمّ مَكّنه «جذرٌ غليظٌ» من مقاومة التيّار. ولكن ها هو الجذر بدوره «يتلوّى». إنّه «ثعبانٌ ضخمٌ» يُلقي بنفسه في الوادي تاركاً وراءه أخدوداً وامِضاً.

ولكنّ امرأة، تحمل بيدها مِشعلاً، كانت تقف على عتبة الكهف الذي كان يهوي فيه ماء الوادي. وتبدأ حكايةٌ طويلةٌ حيث توصف «متاهة ضخمة»، ثمّ بئرٌ «كان ماؤها على بُعد أقلّ من متر من حافّتها. هل قلت ماء؟ إنني لا أعرف أيّ سائلٍ فظيع كُسيَ بغشاء متقزّح، متقطّع ومتكسّرٍ في مناطق متعدّدة، يسمح لنا برؤيةِ وَحَلٍ أَسَودَ وكريهٍ». «فَجأةً يرتفع من البئر تدفّقٌ ضخمٌ من الوحل المائل إلى الزّرقة، ومن هذا الوحلِ يخرج رأسٌ ضخمٌ لثعبانٍ، لرماديّ أدْكَنَ، بعينَين مومِضَتَين.»..

تصلُح مَشاهد العالم الجوفيّ هذه لتكون إطاراً لقُربان بشريٍّ: فساحرة الثعابين الشابّة التي رأيناها في عَشَاء العَقيد قد دُفِعت داخل البئرِ المُوحِلة، لتكون وليمةً للثعبان.

---

(1) ميريميه Mérimée، القصص الأخيرة *Dernières nouvelles*، ص 25 وما يليها.

هذه الجريمة تستحقّ الانتقام. إذ يَعِد الضابط بأنّه سيعود لإبادةِ طائفة مستحضري الأرواح تلك ما إن يخرج من الكهف. وعلى امتداد صفحات طويلة، يمشي في الظّلمات، مُتلَمِّساً الصخورَ، متسلّقاً قِمَماً سوداء. وينتهي أخيراً إلى غرفة تسكنها امرأةٌ ذات جمال لا مثيل له.

في «ذلك الصالون الجوفيّ الصغير»، يستيقظ الضابط، ذلك أنّه، ودون أن نعلم منذ متى، كانت الحكاية حُلماً، حلماً متاهيّاً مع ما فيه من جدليّات المتعة والرّعب. القارئ، بدوره، يستيقظ فجأةً. وفي الصفحة الأخيرة فقط يُكشَف له أنّه كان يُتابع حالماً. لقد وُجِّه السّرد ببراعة كبيرةٍ حتّى يمكن الانتقال شيئاً فشيئاً من الواقع إلى الحُلم؛ فقد كانت المظاهر الحُلُميّة مقنّعةً بمجموعة من المعاينات التي لا تتجاوز الواقع إلّا بشكل طفيف.

هذه المظاهر الحُلُميّة، ستظهر بنوعٍ من الارتداد النّفسيٍّ عندما نقرأ الأسطر الأخيرة. ولكن هل سيكون هذا الارتداد كافياً؟ أو ليست هذه مناسبة لأن ننصحَ بالقراءة الثانية؟ القراءة التي تُعطي للصور قيمة أكبر ممّا تعطي للسّرد، والتي تعطي للفعل الأدبيّ كلّ معانيه؟ وبصورة أدقّ، وبمجرّد استرجاع القيم الحُلُميّة، ندرك أنّ للسرد استمرارية نفسيّة أكبر بكثير ممّا قامت مجموعة الرموز بتجميعها بعناية. عندها نقتنع أنّ أقصوصة ميريميه لا يمكن أن تُفسَّرَ جيّداً إلّا بفضل مناهج الشّرحِ المضاعفِ التي نقترحُها على النقد الأدبيّ: الشرح الإيديولوجيّ والشرح الحُلُميّ. فإذا تمرّسنا على أن نعرف بصورةٍ حُلُميّةٍ الخصائص المُمَيّزة جدّاً للحلم المتاهيّ، فإنّنا سرعان ما سنمتلك أنموذجاً من التفسير الأدبيّ لأعمال مختلفةٍ جدّاً؛ لا بل سنعرف أيضاً أنّ بعض الشُّروح التي تريد أن تكون واقعيّةً إنما تتجلّى للعيان بفضل الاهتمامات الحُلُميّة لحلم المتاهة. إنّ الأحلام الأسياسية أحلامٌ بسيطة بمجرّد أن نُجرّدها من بعض العوارض الإيديولوجية. فلحلم المتاهة دائماً وحدةٌ حركيّة. فالجذر

الذي أصبح ثعباناً، وحركة الثعبان الضخم، والماء الوامض كان عليها أن تُعلمنا بأنّنا دخلنا في ميدان الحلم.[1] ولكن، حتّى قبل هذه العلامة المفرطة في الوضوح، كان من الممكن أن يُنبّهنا البرنس الأبيض في اللّيل الحالك. على هذا النحو يعيدنا الارتداد النفسيّ إلى عتبة السرد. إنّ أقصوصة ميريميه هي على هذا النحو أنموذج للنفسيّة الارتداديّة. فهي تُعطينا مثالاً على درجة عالية من الوضوح لمعاودة الاهتمام النفسيّ، معاودة للاهتمام لا يمكن للنقد الأدبيّ الكلاسيكيّ المفرط في الاستدلال، والمستسلِم تماماً للديمومة الكثيفة والواقعية، أن يتذوّقها بتاتاً. ولكي ندرك قيمتها علينا أن نجعل الصور النهائية ترتدّ لنجد في بداية السّرد غائية الصور الأولى. في كتابنا حول أحلام يقظة الإرادة، وعندما درسنا حكاية هوفمان مناجم فالون (Hoffman, *Les Mines de Falun*)، سبق أن بيّنّا أنّ عملية ارتداد الصور تحدث بشكلٍ رديء، وأنّ الصور الماديّة النهائية لا تعكس بما يكفي من الوضوح أهميّتها على نسيج السّرد. إنّ فنّ الأدب غالباً ما يعود إلى انصهاراتٍ لصورٍ متباعدة. عليه أن يكون سيّد الزمن الارتداديّ، وسيّد الديمومة السّائلة في نفس الوقت.

في بعض الأحيان لا تتجاوز التركيبة غير أن تكون تجاوراً. فنفس الحكاية يمكنها على سبيل المثال أن تُجاورَ صور المتاهة وصورة يونس. في هذا السياق يقدّم فرنسيس بار[2] (Francis Bar) أسطورة ألمانية تصف الهبوط إلى الجحيم. يسلُك هذا الهبوط متاهةً حقيقيّةً؛ وفي لحظة من اللحظات، يصل البطل إلى «نهرٍ يحرس تنّينٌ جسره الوحيد». إنّنا إذن أمام حارس للعتَبَةِ، شخصيةٌ سبق

(1) لاحظنا مراراً أنّ كلّ الصور الكبرى للكائنات الجوفيّة تنزع نحو المُبادلة. لنتذكّر أنّ تروفونيوس، في الكثير من حكايات العصر القديم، كان ثعباناً. هكذا يُبرّر القدماء ذهابهم لاستشارته حاملين في أيديهم كعكة من العسل بأمل تهدئته (انظر روديه Rohde، **النّفس** *Psyché*، الترجمة، ص 100).

(2) فرانسيس بار Francis Bar، **طُرُق العالَم الآخر** *Les routes de l'autre monde*، ص 70.

أن حدّدنا دورها في الفصل الأخير من كتابنا السّابق. ولكن ها هو حدثٌ جديدٌ: فالبطل، يونس الشّجاع، يدخل في شدقِ الوحش، متبوعاً برفاقه «الذين سنجدهم جميعاً سالمين، في سهلٍ تسيل فيه أنهارٌ من العسل». هكذا، تعقُب متاهة الصخور متاهة أجساد. فحارس العَتَبة، وهو يفتح فكّيْه، فتحَ السبيل الذي كان عليه أن يمنعه. فمثل هذه الحكاية تخلط بين الأجناس. وهي تحمل آثار القيم الحُلُميّة الكبرى.

وبما أنّه يجب أن نذكّر في كلّ مناسبة بتشاكل صور العمق، علينا أن نُشدّد على صور يونس التي تتعقّد إلى الحدّ الذي تقارب فيه صورَ المتاهة. ونجد تضافراً غريباً للصور في واحدة من منقوشات وليام بليك (William Blake) (أعيد استنساخها في ص 17 في الألبوم الجميل لرواق دروان (Drouin)). وهي تمثّل دوّامة العشاق (الجحيم، الأنشودة الخامسة) (*Le Tourbillon des amants (Enfer,* chant V). وقد صوّر هذه الدوّامة على هيئة ثعبان كبير يسيل بداخله العُشاق الملعونون تجرفهم عملية هضم جهنّمية. بإمكاننا أن نكدّس بكلّ يُسرٍ صور هذه الجحيم الهاضمة، هذه الجَحيم العضويّة، إذا ما بحثنا عن المعلومات في الأساطير.[1]

9

وبصورة دقيقة، إنّ معظم المَضايق التي قمنا باستكشافها لا تزال تُعطي بعض الأولوية للرسوم، إذ يحتفظ الحالم فيها برؤية الجدران الدّاخلية والأبواب. ولكن بإمكاننا أن نعرف إحساسات أكثر عُمقاً حيث يُصبح الكائن حقّاً مادّة مُرقّقة، مادّة نحيلةً. ففي بعض أحلام اليقظة، بإمكاننا أن نتكلّم حقّاً عن متاهة حركيّة. عندها يُحتجَز الكائن ضمن عمليةِ تمدّد

---

(1) نجد صورة لدوّامة العشّاق *Tourbillon des amants* في العدد 60 من فونتين *Fontaine*.

مؤلمة. ويبدو أنّ الحركة العسيرة هي التي تخلُق السّجن الضيّقَ، الذي يُطيل التعذيب. في حلم يقظة المتاهة الفاعلة هذا، يلتقي ترادف اللّيِّ والتعذيب. وإنّنا لنستشعر هذا الترادفَ ضمن صفحة رائعة من **كوتيك لاتاييف**، لبييلي (Biely, *Kotik Létaïev*) (انظر مارك سلونيميه وجورج ريريه، **أنطولوجيا الأدب السوفياتيّ**، 1919–1934. (Marc Slonimet et George Rearey,) *Anthologie de la littérature soviétique, 1919-1934, p. 50*). «يستحوذ أوّل «أنتَ» عليَّ في هذيان وحْشيّ... حالات لا يمكن التعبير عنها ولا تصديقها للوعي الهاجع داخل الجسم... هو بالأحرى نوع من النموّ خارج اللّاشيء ومن اللّامكان...». هذا النموّ المفرط يُحسّ به الحالم من الدّاخل، مثله مثل إرادة التمدّدِ عند كائنٍ أخطبوطيّ: «حالةٌ من التوتّر، وكأن كلّ شيء –كلّ شيء، كلّ شيء– يتمدّد، يتورّم، ويُمارس ضغطاً؛ وترفرف في الذات سُحُبٌ مجنّحةٌ مزوّدة بقرونٍ». يصرُخ الكائن مستنجداً حتّى يكون بإمكانه أن يتمدّدَ:

«أيّ توتّر هو هذا الذي يجتاحني!
النجدة!
يشتعل المركز.
أنا وحدي في الضّخامة.
لا شيء في الدّاخل: كلّ شيءٍ هو في الخارج...

ومن جديد ينطفئ. إنّ الوعي، وهو يتوسّع، يتذكَّرُ:

مستحيل، مستحيل، النجدة!
إنّي أتمدّد».

تمدّدٌ هو بمثابة معاناة مرغوب فيها، معاناة تريد أن تتواصل. لذلك فإنّ الاندفاع في توقّفه يخلُق عائقاً، قشرةً، جداراً (ص 52): «وراحت تتشكّل فوقي ترسّبات... وبدأت حياتي في الغليان داخل الصور؛ وتتعاقب الترسّبات عليَّ: موضوعات وأفكار...

«لم يعد العالَم والفكر غير ترسّبات لصور كونيّةٍ مُهَدِّدَةٍ». كيف يمكننا أن نعبّر بشكل أفضل عن أنّ الصور تتولّد ببالغ اليُسر، وأنّ العالَم والفكر يعمل كلّ واحدٍ منهما على إخضاع الآخر؟

هكذا، فلدى بيبلي، يكون فضاء الوجود المُدْرَكِ في بدائيته رواقاً، رواقٌ منه تتسرّب الحياة، الحياة التي تتقدّم دائماً وهي تنمو، وهي تحفر. وبإخلاص حُلُميّ رائعٍ، كتب بيبلي، وهو يعود إلى إحساساتٍ واضحةٍ (ص 54): «لاحقاً، يجعلني رواق منزلنا أتذكّر الزمن الذي كان فيه جلدي يقوم مقامي ويتحرّك معي؛ وعندما أُدير رأسي يُشكّل خلفي ثقباً صغيراً، في حين أنّه، من الأمام، ينفتح على النّور؛ ومنذ ذلك الوقت، ممرّاتٌ، أروقةٌ وأزقّةٌ أصبحت معروفة لديَّ بشكل مفرطٍ، ذلك أنّني أحدّث نفسي: ها أنذا، ها أنذا.»..

وباختصار، إنّ الضّيقَ هو نوعٌ من الإحساس الأوّليّ. ولذلك فإنّنا عندما نبحث في ذكرياتنا، فإنّنا سنعثر على بلادٍ بعيدةٍ جدّاً لم يكن فيها الفضاء إلّا طريقاً. وحده الفضاءُ-الطّريق، الفضاءُ-الطّريقُ-الصّعب يترُك هذه الأحلام الحركيّة الكبيرة التي نعيشها من جديد بعيونٍ مُغلقةٍ، في هذه النّوْمات الأكثر عُمقاً حيث نستعيد الحميمية الكبيرة لحياتنا العمياء.

إذا قبلنا بأن نولي اهتمامنا لهذه الأحلام البدائية، أحلام غالباً ما تكون قد اختفت بالنسبة إلينا ويعود اختفاؤها بالتحديد إلى بدائيتها، إلى عمقها، فإنّنا سنفهم بشكلٍ أفضل النَّكهَةَ الغريبة لبعضِ التجارب الواقعيّة. فإرادة

أن نشقّ لأنفسنا طريقاً في عالمٍ مليء بالعوائق تنتمي بشكلٍ طبيعيٍّ إلى الحياة اليَقِظَة. وهل سيكون لنا ما يكفي من الطّاقةِ إذا لم تقم أحلام القوّةِ بتعظيم المهمّة الفعليّة؟ فلنُعد قراءة فصل زحْفاً من كتاب نوربار كاستوري: **كُهُوفي!** (Norbert Castoret, *Mes Cavernes!*)! فبعد أن سجّل مستكشف الكهوف الدّناءة التي عادةً ما تُسند لعدوٍّ زاحفٍ يُشبه «الحيوان في وحشيّته وخداعه أو جبنه»، كتب (ص 85): «ولكن هناك طريقة أخرى للامتزاج بالأرض، وأسبابٌ أخرى للزّحف. وعلى الرغم من أنّنا قد نبدو أنّنا نجازف بدَعم المفارقة أو بتغذية حبٍّ مُبالغٍ فيه للعوالم الجوفيّةِ، نريد أن نمتدحَ لَطَائفَ الزّحف ومسرّاته، وأن نُدافعَ عنها، لا بل أن نُشيدَ بمنفعتها أيضاً. ثمّ يصف الحياة الكثيفة على طول «الطّرق الضيّقة والمجازات ومخابئ الهِررة والمَهاوي النّافخة والتصدّعات الصخرية والطبقات والمَضايق والمَساحِج...». (ص 86). إنّنا نُحسّ جيّداً أنّ هذه المصطلحات التقنية تمثّل كلّها ذكريات زحفٍ، ومتاهاتٍ أمكن اختبارُها حركيّاً. على هذا النحو تجد إرادة أن نشقّ لأنفسنا طريقاً صورها مباشرةً وندرُك عندها أن نوربير كاستيريه قد استطاع أن يُبيّن من خلال رحلاته قاعدة هودسون (Hudson) الجميلة هذه: «Where is a will, there is a way»: «حيثما كانت إرادة، كانت طريق».

إنّ الإرادة تلعب وتتألّم، فهي تفرض علينا مُهمّاتٍ وأتعاباً، أحلام يقظة بُطولية وأحلام يقظة مرعبة. ولكن، مهما تكن متنوّعةً في اندفاعاتها وفي إنجازاتها، فإنّنا نرى أنّها تتحرّك حول صور بسيطةٍ وحيّةٍ بشكل مدهش.

ولكنّ أنساق الصور التي تستلهِم من الأشكال، والتي تحكي تجارب فعليّة لا تهبنا القوّة الكاملة للأحلام العميقة. وحده الحالم الكبير بإمكانه أن يهبَنا قيمَ الأحلام الجوفيّة. إنّ القارئ الذي يتأمّل بما يكفي من التُّؤدة القصّة الطويلة لفرانتس كافكا: **الجُحر** (*Le Terrier*) ستتوفّر له العديد من

المناسبات ليستعيد الإحساسات المَتاهيّة. وسيُدركُها ضمن هذه الازدواجية الغريبة للأمان والخوف التي استطاع الرّاوي الكفء مُضاعفتها. فمن يحفر الجُحرَ يخاف الجُحر المُضادّ. إنّ كائن الجُحْرِ -غُرَيْر[1] في إهاب إنسان- يسمع الأصداء البعيدة لأرضٍ مهيّأة. فتحتَ الأرض، تكون كلّ الأصوات عدائيّةً. وتعود بلا هوادةٍ تناقضات الكائن المسجون: إنّه مَحْميٌّ، ولكنّه مسجون. وأيّ مِقدارٍ من الدّهاء والرعب استطاع كافكا أن يُضمّنه في بعض الصفحات: «كلّما خرجت، كان عليّ أنا أيضاً أن أتغلّب بمجهودٍ جسدي الخاصّ على صعوبات هذه المتاهة؛ وهذا يُغيظُني ويُشعرني بالحنان في نفس الوقت، عندما أتيه أحياناً للحظةٍ في أشكالي الخاصّة». مسرّاتٌ حركيّةٌ يُحسّ بها الكائن الذي ينزلق داخل الجُحْر (ص 158). «وهذا هو بالتحديد المعنى العميق للسّاعات السّعيدة التي تعوّدت على قضائها في الأروقة، نصفي الأول تستغرقه راحة النوم، ونصفي الآخر في فرحة الحذرِ، في هذه الأروقة المَحسوبة بدقّة متناهية على مقدار قامتي من أجل تمدّدات مُثيرةٍ، ومن أجل شقلبات طفوليّة، ومن أجل راحاتٍ حالمةٍ ونُعاسات سعيدة للغاية». أفلا تبدو المتاهة هنا وعياً بالمرونة، ودليلاً، وصَدَفةً لنتعلّم كيف نلتفّ على أنفسنا، لنعيش مَسرّاتِ التكوّر؟[2]

في صفحات أخرى، وبشكلٍ أكثر غموضاً، كما لو أنّ الكاتبَ ينقاد بشكل لاواعٍ لاستيهاماته، بإمكاننا أن نكشفَ عن كثافة حيوانية تماماً،

(1) الغُرَيْر: حيوانٌ من آكلات اللحوم، هيئته بين الكلب والسِّنَّور (المُراجِع).

(2) يبدو أيضاً أنّه، داخل المتاهة المُحيْوَنَة، هناك بعض الكريّات المجوّفة التي يستطيع الكائن أن يلمّ فيها نفسه، وأن يستمتع بحرارتها الخاصّة، ويتلذّذ برائحته. وتكون هذه الرائحة شبيهة بمادّة مطوّقةٍ بشكل ناعمٍ للغاية، شبيهة بتصاعد حلم الذات بذاتها، ولقد لاحظ بول كلوديل قوّة الجُحر هذه: «... من المؤكّد أن الغُريْر أو ابن عرسٍ يطمح بملء رئتيه في عمق جُحره لكلّ ما يمكن أن يكون غُريْراً بامتياز وابنَ عرسٍ بامتياز». (**متاهة** ***Labyrinthe***، العدد 22، ص 5).

عن كثافة بيولوجيةٍ تماماً وراء العبارات الواضحة (انظر ص 161). يبدو في الواقع أنّ المتاهة مكتظّةٌ باللّحوم، بكتلة من الطّعام يجب «دفعها» عبر مزيد من الأكل، من الشّربِ: «في هذه الأروقة الضيّقة تغْلق قدماي في رُكام الأطعمة إلى درجة أكاد معها أختنق وسط مؤني الخاصّة، وأحياناً لا يبقى لي من وسيلة للتخلّص من هذا المأزق غير أن آكلَ وأن أشرب. ولكن عملية الانتقال تنجح، فأنهيها في وقتٍ وجيزٍ، لقد أمكن التغلّب على المتاهة، فأستعيد نَفَسي، بمجرّد وصولي إلى رواقٍ مستقيم». إنّه لَمثال واضحٌ على هذا الخيال التأليفيِّ الذي يجب أن يُعاشَ على مستويينِ اثنَين. لا شكّ أنّه بإمكاننا أن نُترجمَ إلى لغةٍ واضحةٍ، وأن نرى دائماً، في المتاهةِ، طريقاً مُعقّداً. وهذا يعني أن نُضحّي بالحياة الحركيّة للصورة، وأن ننسى إدراك الحرج. ولكنّ حلم كافكا أكثر حميميّةً. إذ هناك نوعٌ من الكُرة الهستيرية التي تصعد وتهبط داخل أروقة الوحشِ، جاعلةً كافكا يقول، في مناسبات عديدة، إنّ الجدران الدّاخلية للمتاهة رقيقة. كما يمكن القول أيضاً إنّها قابلة للتمدّد، وزَلِقَةٌ شأنها شأن غشاءٍ مُخاطيّ. على هذا النحو يأتي الشيء الذي قيمَ بالتهامه، الذي قيمَ بابتلاعه ليُنهي صور الحركة المتاهيّة. وهناك عبارة لافتةٌ جدّاً لهرمان دو كيزرلينغ (Herman de Keyserling) ترتبط بنفس الصورة: فالدّودة، في اعتقاده، تأكل التّرابَ لتفتحَ لنفسها طريقاً. «يتجلّى الجوع الأصليّ في الحالة الخالصة تقريباً، يلتهم لنفسه طريقاً مثل الدّودة في الأرض» (**تأملات أمريكية-جنوبية**، الترجمة، ص 164) (*Méditations sud-américaines*). في موقع آخر يتحدّث الكاتب عن «مسار شبيه بمسار الدّودة التي تلتهم طريقها عبر الأرض»[1] (ص 36). إنْ تأمّلنا قليلاً هذه الصورة، فسنكتشف أنّها تتوافق مع نوعٍ من المتاهة المُضاعَفَة. فالأرض «المُلتَهَمَةُ» تسير داخل الدّودة بتؤدةٍ

(1) عن الحلزونات الآكلة للترابِ، يقول فرانسيس بونج: «إنّه يخترقها. إنّها تخترقه». (**الانحياز للأشياء**، سبق ذكره، ص 29).

في نفس الوقت الذي تسير فيه الدّودة داخل الأرض بتؤدة. مرّة أخرى، نرى أنّ رسوم مسارٍ مُعقّدٍ لا تُعطينا إلّا خُطاطةً لأحلام يأتي عالمٌ كاملٌ من الإحساسات الحميميّة ليتوحّد بداخلها. فالأشكال الواقعية، والحقائق المُفرطة في الوضوحِ لا توحي آليّاً بالأحلام. في روايته **من غوبيل إلى مارغو**، عبّر لويس بارغو (Louis Pargaud, *De Goupil à Margot*)، هو الآخر أيضاً عن عمل الحيوان داخل الجُحْرِ، وقد عثر على معاينات بسيطة جدّاً وموحية جدّاً (ص 15). ولكنّ الكائن تحت الأرض هو حقّاً الثعلب المعروف لدى الصيّادين والصيّادين المخالفين للقانون. إنّه حيوان المَكر. فشخصيته المفرطة في الضّخامة تجعله يفقد معنى الأحلام. ثمّ إنّ للحاكي حكايته التي عليه حياكتها[1]، إذ يُريد أن يشدَّ الجُلجُلَ إلى رقبة الحيوان المتوحّش. عندها تُصبح الحكاية مفرطة في إنسانيّتها. وتحرمنا من أن نعيش التحوّلات المتموّجة لأحلام كافكا.

هناك حكاية أخرى لبارغو لها قيمةٌ حُلُميّةٌ أكبر. فبإمكان **الاغتصاب الجوفيّ** (ص 77) أن يصلُح كمثالٍ على التكثيف السّهل لأحلام المتاهة وللأحلام الجنسية. فداخل أروقتها تهرب أنثى الخُلْد من الذّكر، فتصبح المتاهة بأسرها **مطاردةً جنسيّةً**، وهذه حجّة جديدة على أن الأشياء تصبح داخل الأسلوب الحُلُميّ أفعالاً، وتصبح الأسماء التي ترسِم أفعالاً فعّالة.[2]

---

(1) نريد أن نلفت الانتباه إلى عمق التّواشج الموجود بين الحكاية والحياكة من ناحية، وبين الحكاية والمُحاكاة من ناحية ثانية. وسواء كانت الحكاية حياكة أو محاكاة، فهي في كلتا الحالتيْن فعل إنشائيٌّ، تلتحم فيها خيوط السّداة باللُّحمة، على نحو فريد في كلّ مرّة، وهو ما يجعل من الحكاية إنشاءً وخلقاً أكثر من كونها محاكاة رخيصة لواقع ما، خاصّة عندما نستذكر أنّ وظيفة اللاّواقع عند باشلار لا تقلّ أهمّية عن وظيفة الواقع، لا بل ربّما تفوقها. (المُترجم)

(2) يقدّم هنري دو رينيه Henri de Régnier، ضمن أحلام يقظة ميثولوجية، قلباً عجيباً لمتاهة البحث الجنسيّ. فهو يقول سارداً أحد أحلامه إنّ المتاهة إنّما تتشكّل في مستوى

ومن جهة أخرى، علينا أن نعثر، تحت كلّ هذه الأشكال المخفيّة إلى حدّ ما بفعل الصور الحيوانية المفرطة في الدقّة، على الإحساسات البشرية. إنّ لويس برغو Louis Pergaud على ثقة، وهو محقٌّ في ذلك، من أنّه سيستميل عدداً كبيراً من القرّاء. فإذا أحبَّ كلّ قارئٍ أن يتملّى نفسه، فإنّه لن يتأخّر في الاعتراف بأنّ ما يشدّه للحكاية إنّما هو الاهتمام الحُلُميّ. فالإحساسات الإنسانية المعثور عليها هي أحلام يقظة إنسانية، أحلام يقظة جوفيّةٍ تعمل داخل كلّ لاوعي بشريّ.

10

إنّ أحد الخصائص الغريبة للغاية للتغيّرات الحميميّة للصور، يتمثّل في كون هذه التغيّرات نادراً ما تكون باردةً. فالكائن المتاهيّ، مهما يكن من عظم عذاباته، يعيش سعادة الدفء. فالأحلام التي تمدّد الحالمَ تُرجعه إلى لحظات سعادةٍ ما قبل-ولاديّة protoplasmiques. ونجد العديد من الأدلّة عليها داخل كوسموغونيا[1] روزانوف (Rozanov) التي قام بوريس دو شلوتسر (Boris de Schlœszer) بتمييزها على أحسن وجه. فروزانوف، في نظر دو شلوتسر، هو «إنسان الجوف الباطنيّ»، بمعنى الإنسان الذي يسير داخل ذاته «رخواً، لزجاً»، «ويفتقد لعمود فقريّ». وبالمقارنة بنيتشه ذي الحدّة «الحارقة، كم يبدو روزانوف ثقيلاً وكثيفاً! فهو حارٌّ، ولكن بحرارة رطْبةٍ، حيوانيّة. ذلك أنّه يُفكّر بجِلْدهِ، بأحشائه، وبصورة أدقّ بعضوه التناسليّ».

تردّدات الرغبة. فلو اتّجهنا رأساً نحو السّعادة، فكم سيكون المسكن مُضاءاً! هذا ما يقوله **عشيق باسيفايه** Pasiphaé: «أنا ألهمت فتاة حبّاً مجنوناً. لقد حامت حولي، بقلب تنهشه الرغبة، وحسبَ خُطاها رُسِمت إثر ذلك تعرّجات المتاهة» (**مشاهد ميثولوجية** *Scènes mythologiques*، ص 11).

(1) الكوسموغونيا cosmogonie: هي الأساطير والفرضيات العلمية حول أصل الكون ونشأته (المُراجِع).

إذن فالجِلْد رِواقٌ يعرف فيه اللّحم صهيرات بطيئة ودافئة. الجلد، مثلما يقول روزانوف، هو «أحد جذور الحياة». وهو يُخبّئ كلّ حرارة الحياة. لذلك لا شيء يبعث على الدهشة في أن يقول روزانوف وهو في عمق حُلمهِ: «أنا شبيه بطفل في بطن أمّه، ولكن دون أن تكون له أدنى رغبة في أن يُولَدَ: فأنا دافئٌ بما فيه الكفاية هنا[1]».

كما يقول روزانوف أيضاً: «للبرد لست أدري أيّ شيءٍ عُدوانيٍّ تجاه العضوية البشرية». إنّنا لا نجده في الوعي الصحيح للحياة العضوية، للحياة ما قبل-الولاديّة. «فالجسد يخاف البردَ، يخاف منه في روحه، لا في جلدِهِ ولا في عضلاته». وفي الواقع، ومثلما سبق أن لاحظنا، البرد لا يكتفي بإيقاف الأفكار، بل الأحلام ذاتها أيضاً. فليس هناك حُلُميّة عميقةٌ للبرد، وبما أنّ المتاهة حلمٌ عميقٌ، فإنّه لا وجودَ لمتاهة باردة.

فالمتاهة الباردة، والمتاهة الصلبة هما نتاجان حُلُميّان مبسَّطان إلى حدٍّ ما بفعل الأنشطة العقلية.

11

إنّ دراسة تتعلّق بتثمين الصور يجب ألّا تنسى فحصَ بعض التقزّزات التي تلعب دوراً كبيراً في تثمين العمل. فعلى سبيل المثال، غالباً ما تُصوّر الحياة الواقعية داخل متاهات المناجم كحياةٍ وسخة. وهي تُعرض باعتبارها **شجاعة أن يكون المرء وَسِخاً**[2].

فلنُعطِ لوحتَين: لوحة بروليتارية وأخرى بورجوازيّة.

(1) انظر في مواضع مختلفة من كتاب ف. روزانوف V. Rozanov، **قيامة عصرنا** *L'Apocalypse de notre temps*، تقديم بوريس دو شلوتسر Boris de Schlœzer.

(2) إنّ أغلب رجال المناجم الذين نراهم في روايات لورنس، وهو ابن رجل مناجم، هم رجالٌ تقوم زوجاتهم بغسلهم بالصّابون.

«إنّ رجل المناجم، مثلما يقول فيكي بوم (الحكم بالإعدام، الترجمة، ص 129) (Vicki Baum, *Arrêt de mort*)، هو رجلٌ عارٍ، أسود ومنهوك القوى، يقطن في أحشاء الأرض... قدماه غارقتان في الماء، ظهره متيبّسٌ، كتفاه تؤلمانه ومبلّلتان دائماً بالعرَق...». فإذا دفع العربة القلاّبة في الدّهليز الضيّقِ، «فغالباً ما يفقد كلّ ما هو إنسانيٌّ فيه... ينحني إلى الأمام بشدّةٍ حتّى نكاد نتصوّر أنّه يزحف على أربع. وجهه قناعٌ أسود مجعّد، بمقلتَين بيضاويّتَين، وجفنَين زرقاوَين ولمّاعين بفعل العَرقِ، وبأسنان وحْش. فكّاه يمضغان الهواء الثقيل للحُفرةِ، وأحياناً يعطس ويلفظ نُخامةً داكنة السواد».

بعدما أثرنا هذه الواقعية السوداء للعمل، لنرَ الآن الخيال وهو يتفاخر، وكأنّه يتفاخر بعمل مُبهرٍ، بهبوطٍ بسيطٍ داخل أحد المناجم. فعوضَ المخاطر الواقعية والدّائمة، يشتغل خيال المخاطرِ الخيالية. يكتب رَسكن في ذكريات الشّباب (الترجمة، ص 79) (Ruskin, *Souvenirs de jeunesse*): «لم يكن فرحي يعرف حدّاً عندما يكون بإمكاني أن أنزل داخل أحد المناجم». لهذا الاعتراف البسيط، الذي يبدو، في قراءة متسرّعة، بلا أهمّية تُذكر، نوعٌ من الصدى النفسيّ، إذا ما موقعناه من جديد ضمن الإطار الغريب لتربية الشابّ رسكن. وبالفعل يُضيف رسكن (ص 79): «بالسّماح لي على هذا النحو بالاستسلام لعشقي ما تحت الأرضيّ، كان أبي وأمّي يُعربان لي عن طيبة لم أكن لأقدّرها حقّ قدرها في ذلك الوقت؛ ذلك أنّ أمّي كانت تأْنَف شديد الأَنَفِ من كلّ ما هو وسخٌ، وكان أبي، الشديد التوتّر، دائماً ما يحلُم بالسلالم المُكسّرة، وبالحوادث، وهو ما لم يكن ليمنعَهُما من أن يُلاحقاني حيثما كنت أرغب في أن أذهب. لا بل إنّ أبي قد اصطحبني في منجم سبيدويل (Speedwel) المُرعب، في كاستليتون (Castleton)، حيث أعترف، لمرّة على الأقلّ، بإنّني لم أنزل إليه دون تهيّب».

لِنضع هذا الوسواس القهريّ للسّلالم المكسورة في علاقة مع هذه الحكاية الأخرى حيث يُذكّرنا رسكن (ص 10) بأنّه كان «يتعرّض للجلد بالسَّوْطِ فوراً... عند سقوطه من الدّرَج». إنّ السّقوط من السلّم، السقوط من الدّرَج، هما إذن **ممنوعان أخلاقيّان**. لهذا النوع من الانضباط، يقول رسكن -وبأيّ تناقض وجدانيّ!- إنّه يدين بتعلّمه «طرقاً في الحياة والحركة واثقةً تمام الوثوق».

فالمثل الأعلى لل»نظافة» عند الأمّ، والحاجة إلى «الأمان» عند الأب يُعطيَان لجُرأة الطّفل الذي يستكشف المنجمَ طابعاً نفسيّاً مخصوصاً للغاية. فالعوائق الحقيقية إنّما توجد في عدوانية الأبوَين أكثر ممّا في مخاطر المنجم. فإذا ما حلّلنا أشكال رُعبه الجوفيّ، فإنّنا سنجد فيها أحياناً أثر **المنوعات الاجتماعية. فالإرادة الجوفية**، التي تُحرّك، في لحظة ما، الشابّ رسكن كانتْ، من جهات متعدّدة، الإرادة الماكرةَ للتخلّص من وصاية صارمة للغاية تُعاقِب بفعل سقوطٍ ما أو بسبب لباسٍ ملطّخ. إنّ الحقّ في أن يكون الطفل وسخاً يمكن أن يكون رمزاً لحقوقٍ أخرى. ولمطالبات إرادة القوّة ألف شكل. وليست الأشكال المُوَاربة هي الأشكال الأكثر ضعفاً دائماً[1].

(1) لقد كان المنع الأموميّ من اللّعب بالتراب بتعلّة توسيخ الملابس، والمنع الأبويّ من الصعود على السّلالم بتعلّة السقوط منها، يقومان عند أبوَي جون رسكن **John Ruskin** مقام المنع من اللّعب بالنّار. والأرض كالنّار كيان اجتماعيّ وأخلاقيّ، فإذا كان اللّعب بالنّار كان يكلّف الطفل ضربة بالمسطرة على الأصابع، كما يقول باشلار في «**التحليل النفسيّ للنار**»، فإنّ السقوط من السلالم كان يكلّفه جلداً بالسّوط. فالنّار تضرب هنا قبل أن تحرق، والأرض تجلد قبل أن توسّخ أو قبل أن تنطبق على صاحبها. إنّ الطفل الذي حوصر منذ طفولته المبكّرة، ومُنِعَ بكلّ الأشكال من ممارسة حقّه في «البستنة»، سيصبح عندما يصل إلى سنّ الرشد جيولوجيّاً «خوّافاً»، ولكنّه رغم خوفه وتذبذبه نجح في التنكيل بأبوَيه المهووسَين، في الانتقام ممّن منعه من حقّه في إحداث ثقب في الأرض. لكلّ هذه الأسباب يعتبر باشلار «اللّعب» بالتراب لعباً جدّياً إلى أبعد حدود الجدّ، فمن لعبَ بالتراب طفلاً لعبَ بالصّخر والحديد كهلاً. فاللّعب بالتراب يُعِدّ الإنسان حسبَ باشلار لمهامّ =

12

بمجرّد أن نكون قد أستوْعبنا كلّ التناقضات الوجدانيّة التي تقوم بإعداد الصور الجوفية، ولُعبة القيم السوداء والوسخة برمّتها، سنكون أقلّ دهشة أمام التحليلات الأدبية بشأن مبحثِ المجارير.

ونجد تنويعات عديدة جدّاً لهذا المبحث ضمن أعمال فيكتور هوغو. يقول هوغو إنّ المجارير، في أشكالها البدائية، (البؤساء *Les Misérables*، 5، ص 164، منشورات هتزل Hetzel)، «عصيّةٌ على كلّ مَسارٍ». فالمدينة، هذا المسخ الهائل، «غير قابلة للتعقّل»، والمجارير تحت المدينة تكون «متشابكة ومتداخلة»، «ووراء التباس اللّغات يكمن التباس الأقبية؛ فمتاهة ديدالوس تَرْدف هنا بابل».

تفرض المقارنة بين المجارير والمتاهة نفسها على فيكتور هوغو من خلال العديد من المميّزات (مرجع سابق، 5، ص 177): «تتحمّل المجارير عواقب توسّع باريس. فتحت الأرض، يتمدّد نوعٌ من المَديخِ القاتم بمجسّاته الألف في نفس الوقت الذي تتمدّد فيه المدينة من فوق. وكلّما شَقّت المدينة نهجاً جديداً، مدّت المجارير ذراعاً جديدةً». ومن بين الأسباب التي تُعطي قدراً كبيراً من الحياة لهذه الصورة، إنّما يعود لكون هذه الصورة تستثمر الطّابع المتعرّج والرخو للمديخ. إنّ المديخَ هو أحد النماذج الأساسية لخيال فيكتور هوغو. هنا، يكون المَديخ أرضيّاً، جوفيّاً. فخيال المجارير عند فيكتور هوغو موسومٌ بشكل واضحٍ للغاية بعلامة الأرض. والخيال لا يشتغل داخل الأرض مثلما يشتغل فوق سطح الأرض. فتحت الأرض، كلّ طريقٍ هو

= أكبر في الحياة، مهامّ أكثر صلابة، تسمح للإنسان بالتمرّن على الخشب أولاً وعلى الصّخر والحديد أخيراً؛ إنّها العصور الثّلاثة للصّلابة: عصر الرّمل، عصر الخشب، عصر الصّخر والحديد. (المُترجم)

طريقٌ متعرّج. إنّه قانون كلّ استعارات السّير تحت الأرض.

صورة أخرى لمتاهة أكثر صلابة تمثّل تنويعةً لخيال هوغو (البؤساء، 5، ص 156): «إنّ الجزء الجوفيّ من باريس، لو كان بإمكان العين أن تخترق سطحه، سيمثّل هيئة شعاب مرجانية ضخمة. وليس للإسفنجة من الثقوب ومن الأروقة أكثر ممّا للتّلعة الأرضية ذات الاستدارة بفراسخها الستّة حيث تنتصب المدينة القديمة الكبيرة».

إنّ الجحيم الوبائيّ -الذي يُذكّرنا من جهات متعدّدة بالجحيم البرازيّ ذي الفاعلية البالغة ضمن أحلام ستريندبيرغ- يجد في أعمال هوغو العديد من الصور: «لقد كان مخرج مجارير نهج لا مورتلري (la Mortellerie) مشهوراً بالأوبئة التي تخرج منه؛ وبشبكته الحديدية المدبّبة الرؤوس التي تُحاكي صفَّ أسنان، كان في نهج قاتلٍ مثل شدقِ تنيّن ينفث لهيب الجحيم على البشر». يبدو أنّه وراء هذا الفم يعيش حيوان ممتدٌّ، بعبارة أخرى كانت المتاهة تنزع إلى التحوّل إلى كائن حيّ. كائنات حُلُميّة تتجوّل داخل المجارير. يرى فيها خيال هوغو «دودات من أمّهات أربع وأربعين بِطولٍ يُناهز خمس عشرة قدماً» (ص 166)[1].

وتُفرَض على فيكتور هوغو أيضاً المقارنة بين المجارير والمعيّ. يُسجّل بودوان بهذه المناسبة عقدة شرجيّةً واضحة. وهو يفعل ذلك بكلّ الرّصانة التي تميّز كتابه الأنيق **التحليل النفسيّ لفيكتور هوغو** (Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*). بعض الملاحظات تكفي حتّى نبيّن الدور النفسيّ المهمّ لهذه الصورة. وهي تتحكّم فعلاً في سلسلة من الفصول المتّصلة تحت اسم:

(1) وتتلقّى الاستعارات الأكثر التباساً معنى الحركة القائمة: «يعتقد الفكر أنّه يرى، من خلال الظلّ، في الزبالة التي كانت فيما سبق روعةً، هذا الخُلْد الضخم الأعمى وهو بصدد التجوّل: الماضي».

«مَعِيّ ليفياتان»[1]. «لا شيء يوازي رُعبَ هذا السّرداب المَخرج، جهاز بابل الهضميّ» (البؤساء، 5، ص 174). طلقة نارية أُطلِقتْ في مجارير باريسية: «فردّد الانفجار صداه داخل السرداب شأنه شأن قرقرة هذا المعيّ الهائل (البؤساء، 5، ص 198)[2].

في الإنسان الذي يضحكُ (*L'Homme qui rit*)، تأتي لنا المتاهة المظلمة بنفس الصورة، وهو ما يُبرهن بوضوح، حسب رأينا، على فعل أحد النماذج الأصليّة (منشورات هتزل، ج 2، ص 127): «يقوم هذا المعيّ بالتفافات؛ فتكون كلّ الأحشاء متعرّجةً؛ سواء كانت أحشاء سجنٍ أو أحشاء إنسان... وقد كان للتبليط الذي يرصف الرّواق لُزُوجة مَعِيٍّ». ينبغي أن نزنَ جيّداً ثقة الرّاوي الغريبة، هو الذي يعتقد بكلّ هدوء أنّه يُضيف تقزّزاً طبيعيّاً ليحمل القارئ على مزيد من احتقار الأروقة المعقّدة للسجن! ليس للمِلْوانِ الأدبيّ الوسائل المباشرة التي تكون لِمِلْوان الرسّام، ولكن بإمكان «اللّون» الأدبيّ الموارب للغاية أن ينقل تأثيره بكلّ ثقة.

إنّ هوغو، الذي قام بإعداد كلّ صور الهضم، يتكلّم بهذه العبارات عن الزمن الذي يفيض فيه المجرور المسمّى النّيل، وقد «تملّكه الغضبُ»: «إنّ معدة الحضارة هذه مصابةٌ بعسر الهضم، الأمر الذي جعل المجارير ترتدّ إلى حلْقِ المدينة، فكان لباريس خُلفة وَحِلها. لقد كانت هذه التشابهات بين المجارير والنّدم أمراً حسناً؛ لقد كانت بمثابة إنذارات». ولا يمكن لهذا

(1) جاء ذكر «ليفياتان» (لوياثان) في العهد القديم في المزامير وفي سفر أيوب، وهو وحش بحريّ بسبعة رؤوس، يرمز إلى الفوضى والعناصر المتمرّدة، وله حسب الاختصاصيّين حضور سابق في الأساطير الفينيقيّة وأساطير ما بين الرافدين (المُراجِع).

(2) في حلم مراهقة سَردَه أندريه باي (André Bay)، بإمكاننا أن نتابعَ تركيبةً من المتاهات تبدّل دون توقّفٍ الأجهزة اللّاواعية مثلما تفعل الأحلام العميقة. بالوعة تكبُر لتُصبح من بعد فتقاً من المطّاط. ثمّ تأتي رحلةٌ داخل معيٍّ يُصبح «شارعاً جوفيّاً كبيراً».

الظهور للاستعارات في المنطقة الأخلاقية أن يُدهشَ إلّا عالم نفس يتجاهل تلاقي كلّ مميّزات الصورة وكلّ قيمها. ففي هذه الفصول المخصّصة لمجارير باريس، يقوم فيكتور هوغو بإعداد الصفحات التي سيقوم فيها بتحليل الإخلاص البطوليّ لجان فالجان تحت عنوان: «الوحل، ولكنّها الروح». وكم من مرّة، بالإضافة إلى ذلك، تُقدَّم المدينة، في البؤساء، كروحٍ مضطربةٍ، كروح مُثقلةٍ بالأخطاء، ولكنّها تطمح على الرغم من ذلك إلى الخَير!

إنّ رؤى هوغو الكونيّة تكبّر بشكل طبيعيٍّ سلّم الصور. فالأنهار الجهنّمية هي في نظره مجارير عملاقة:

«في مجرور ستيكس حيث تُمطر القذارة الأبديّة...»

(«الربّ، العُقاب»).

«مجرور نرى فيه من الطوفان وحَلاً ضَخماً.»

(نهاية الشيطان، تحت المشنقة).

في بعض الأحيان تصل قوّة تعميق أحلام اليقظة إلى درجة من العِظَم تجعلنا معها نشاهد الصور الأكثر تنوّعاً وهي تتشابه. فالمجارير تستعيدَ المنجم والمعيَّ في نفس الوقت. نعتقد أنّها تعبيرٌ عن حيطة البنّاء ولكنّها حلمٌ متوحشٌ حول أمومة الأرض. لِنُتابع، على سبيل المثال، حُلماً متاهيّاً يصف فيه أنتونان آرتو (Antonin Artaud) معبدَ حِمْص (هيليوغابال *Héliogabale*، ص 60): «يوجد، تحت معبد حمص، نظام من المجارير الخاصة، يمتزج فيها دم الإنسان ببلازما بعض الحيوانات. في هذه المجارير، التي هي على شكل مثقبٍ حادٍّ، تتناقص دائرتُه كلّما تقدّمت المجارير في أعماق الأرض، ينتهي هذا الدم لكائنات مضحّى بها في طقوس دُبِّرتْ بعناية فائقة إلى أركان مقدّسة من الأرض، مُلامساً العُروق الجيولوجية البدائية، والاهتزازات المتكلّسة

للفوضى». ماذا يصف لنا الشّاعر، في مثل هذه الصفحة؟ معبد أم بطن؟ ديانة أم جريمة؟ نهد يرتجف أم دم يتسرَّب؟ مثقب حادّ أم عِرْق معدن متجمّد لكي تتمكّن تركيبة ما من تجميع هذا العدد الهائل من التناقضات، ولكي تُكدّس هذا القدر الهائل من القيم، عليها أن تتمسّك بالتركيبة القصوى، بهذه المثنويّة للأمومة التي تسمح للأَرض بأن تكون أمّاً وموتاً في نفس الوقت. على هذا النحو بإمكان هذا المُفْرِغ للمذبح الدمويّ أن يصلُحَ كمثال لأركيولوجيا حُلُميّة تؤلّف بين كلّ الأَعماق.

في مثل هذه الأمثلة، التي يُمكننا مُضاعفتُها، نرى الخيال وهو بصدد الاشتغال تحت سطح الأرض على تثمين مُريع. وبإمكاننا أن نؤكّد أنّه ليس للواقع هنا أيّ علاقة بذلك. فلسنا في حاجة للذهاب لرؤية المجارير حتّى يكون بإمكاننا أن نتكلّم عنها. بل يكفي أن ننظّم التقزّزات تجاه المدّ الأسود، تجاه الوحل الجوفيّ. إنّ المجارير الأدبية هي إبداعٌ للقَرَف. ما يجب علينا الآن أن نسجّله، هو أنّ للصور القذرة ذاتها اتّساقها الداخليّ، ولخيال المادّة الخسيسة وحدته. ومثلما يعبّر عن ذلك فيكتور هوغو (البؤساء، 5، ص 161): «إنّ صدق القذراة هذا يروقنا».

13

لكي نبيّن أنّه يمكن لكلٍّ مهنة ما تحت أرضية أن تكون مغرية عند بعض النفوس، سنقوم باستنساخ فرض تلميذ باريسيٍّ نقله لنا السيّد رونو (M. Renauld)، أستاذ بمدرسة شارلمان الثانويّة (Lycée Charlemagne). وسنقدّم عنه نسخة حَرْفيّة، ذلك أنّ الإنشاء الفرنسيّ يكشف دائماً عن وحدته، حتّى في بعض المعاينات الغريبة. للتلميذ اثنتا عشرة سنة:

«– ماذا تريد أن تكون في وقت لاحق؟ وما هي أسبابك التي تعلّل ذلك؟

«- أريد أن أكون منظّف مجارير. منذ نعومة أظافري، كان حلُمي هو أن أصبح منظّف مجارير؛ وقد كنت أحسّ في ذاتي بأنّ هذه المهنة رائعةٌ؛ وقد كنت أتخيّل أنّه علينا أن نخترق الأرض برمّتها عبر أمعاءٍ جوفيّة. فإذا كنت في الباستيل (la Bastille) فإنّه بإمكاني أن أذهب للجحيم. كما يمكنني أن أظهر من جديد في الصين، في اليابان، عند العرب. سأذهب أيضاً لرؤية الأقزام الصغار والأرواح وعفاريت الأرض. كنت أحدّث نفسي برحلات أقوم بها عبر الأرض. كما كنت أتخيّل أنّ هناك في هذه المجارير، كنوزاً مدفونة، وأنّني سأقوم بنزهات، وسأحفر الأرض وأعود في يوم من الأيام إلى والديَّ، مُحمّلاً بالذهب وبالأحجار الكريمة، عندها بإمكاني أن أقول: أنا ثريٌّ، سأشتري قصراً رائعاً وحدائق.

«- هنا، في هذه المجارير، ستكون هناك لقاءاتٌ، وستحدث مأساةٌ أكون فيها الممثّل الأوّل: سيكون هناك زنزانةٌ سُجنت فيها فتاةٌ شابّةٌ، سأسمع نُوَاحَهَا وأهرع لنجدتها وأحرّرها من يدَي السّاحر الشرّيرِ الذي يُريد أن يتزوّجها. سأتجوّل حاملاً فانوساً ومعولاً.

«- عندما كنت طفلاً، ولكيْ أصْدقكم القول، لم أكن أعرف حِرْفةً أعظم وأفضل من هذه.

«- ولكن عندما عرفت حقيقة مهنة منظّف المجارير، وكم هي عملٌ قاسٍ، شاقّ وضارّ بالصحّة، أدركت أنّها ليست المهنة التي كنت أحلُم بها، بل بحكاية لجول فيرن أو أيضاً برواية رائعة من روايات الشباب. وبفضل هذا الاكتشاف، أدركت أنّ مهنةً من المهن ليست مجرّد نزهةٍ، وأنّ على المرء أن يكدح كدحاً لينجح في تأمين لقمة عيشه؛ عندها قرّرت أن أختار مهنةً أخرى. ومهنة الكُتُبيّ أغرتني كثيراً. إنّه لأمر رائعٌ، سأبيع الكتب إلى التلاميذ وإلى الناس. سأضع أيضاً نظام الاشتراك في الكتب ليأتيَ الناس لاستبدال

كُتبهم في المكتبة. وفي بداية السنة الدّراسيّة، سيشتري منّي التلاميذ الكتُبَ والمقالِمَ واليراعات، إلخ... ومن حين لآخر سيأتون لاقتناء الحلوى».

14

لقد قدّمنا في معظم فصول هذا الكتاب خُطاطات أوّليّةً لسلسلة من الأبحاث يمكنها أن تدرسَ صوراً معزولة. ومع ذلك، ومهما تكن بعض الصور مختلفة جدّاً عن بعضٍ إذا ما أُخذت في مظهرها الأوليّ: كالكهف والمعدة والقبو والمضيق، فقدْ استطعنا أن نبيّن أنّ ما لا يُحصى وما لا يُعدّ من الاستعارات تُراوح بين هذه الصورة أو تلك. لذلك نريد، في خاتمة هذا الفصل، أن نفكّر في قوّة الاستعارات المُتَبادَلَةِ وأن نسُنَّ، بأعمّ ما نستطيع فعله خلال دراسة الصور المخصوصة، قانونَ تشاكُلِ صور العمق.

لنذكّر أوّلاً كيف أنّنا يمكننا، انطلاقاً من صور مخصوصةٍ، أن نحدّد تعميقاً معيّناً. لإنجاز ذلك لن نحتفظ إلّا بأربع نقاط انطلاقٍ:

1- الكهف.

2- المسكن.

3- «باطن» الأشياء.

4-البطن.

لكلّ صورة من الصور الأربع، يجب أولاً أن نأخذ بعين الاعتبار **تعميقات واضحة**. فالأرض تُعطينا الكهوف والجحور والمغارات، ثمّ تأتي الآبار والمناجم التي ننزل إليها وكلّنا شجاعةٌ؛ وتقوم مقام أحلام يقظة الراحة إرادة الحَفْرِ، وإرادة الغوص بعيداً في أعماق الأرض. تترك فينا كلّ هذه الحياة الجوفيّة -سواء كانت هادئة أو فاعلةً- كوابيس الانسحاق، كوابيس المضائق. وقد قمنا بدراسة بعضها في هذا الفصل حول المتاهة. على هذا

النحو، شيئاً فشيئاً تتحوّل أحلام اليقظة إلى كوابيس.

كذلك يتجوّف المسكن بذاته، يتجذّر في الأرضِ، وهو يحثُّنا على النزول؛ ويُعطي للإنسان معنى ما هو سرّيٌّ، وما هو مخفيّ. ثمّ تأتي المأساة، لأنّ المنزل ليس فقط مخبأً، بل هو أيضاً زنزانة. وروايات المسجون في القبو ليست نادرةً. فحكاية **القطّ الأسود** (*Chat Noir*)، وحكاية **برميل الأمونتيلادو** (*La Barrique d'Amontillado*) تبيّنان أنّه إذا كان إدغار بو Edgar Poe قد عانى طوال حياته من كونه قد دُفِن حيّاً، فإنّه قد عرف أيضاً عدوانية مثل هذه الصورة. فالحياة «ما تحت الأرضيّة» لكاتب مثل إدغار بو تجد بشكل طبيعيٍّ ازدواجية المنزل والقبر.[1]

وينشأ **العُمق في الأشياء** عن نفس جدل الظاهر والخفيّ. ولكن سرعان ما سيمكن إعداد هذا الجدل بفضل إرادة في السرّية، بفضل أحلام يقظة تراكم أسراراً قويّة، وموادّ مكثّفة، وسموم ثعابين وسموماً أخرى في فصوص الخواتم. لذلك فإنّ حلم المادّة العميقة يتعرّض لإغراء «القيم الجهنّمية». ولا شكّ أنّ للمادّة أعماقاً خيّرةً. فإذا كان فيها سموم، ففيها أيضاً بلاسم وأدوية.

---

(1) لم يكن في حُسباننا أن نضع دراسة حول القبور. فمثل هذه الدراسة يجب أن تتركّز بشكل طبيعيٍّ حول صور الموت. وعليه فسوف تتبلور ضمن منظور آخر مختلف عن منظور دراساتنا الحاليّة. ومع ذلك، وفي مستوى معيّن من الفحص، بإمكاننا أن نجد العديد من العلاقات بين الصور الثلاث للراحة: المنزل والكهف والقبر. ولقد حفرت العديد من الشعوب قبورها داخل الكهوف (انظر لوسيان أوجيه، **القبور**، ص 55). (Lucien Augé, *Les Tombeaux*) فبالنسبة للعديد من الشعوب، يمثّل «المقام الأخير» مقاماً بالمعنى الحقيقيّ للكلمة. كتب ديودورس الصقلّي Diodore de Sicile: «يُسمّي المصريون مساكن الأحياء مآوي، لأنّهم يقيمون فيها لوقت قصير؛ أمّا القبور، فبالعكس من ذلك يُسمّونها المساكن الخالدة، لأنّهم يقيمون فيها إلى أبد الآبدين. لهذا السبب لا يولون ما يكفي من العناية لزخرفة منازلهم، في الوقت الذي لا يفوّتون فيه كبيرة ولا صغيرةً لتزيين قبورهم على نحو باهر». ولذا يمكن للأدب الضخم حول الأهرامات أن يُمثّل موضوعاً لعمل **نفسيّ** مهمّ. وسنجد فيه ما لا يُحصى ولا يُعدّ من الوثائق **لعلم نفس آثاريّ** (أركيولوجيّ).

ولكن يبدو بوضوحٍ أنّ الازدواجية لا تكون متوازنة، وأنّ الشرّ يُمثّل هنا أيضاً المادّة الأولى. فعندما ندفع بعيداً جدّاً حلم حميمية الموادّ، وبعد أن نكون قد ألقينا نظرة سريعة على معارف عالم المظاهر، فإنّنا سنكتشف معاني الخطر. إنّ كلّ حميمية هي إذن حميميةٌ خطيرة.

ولقد اعتمدنا المركز ليكون بمثابة صورة للحميميّات السّهلة. وبمراكمتنا للصور الأدبية حول هذا الرمز المُستنفَد، والمجرّد، على ما يبدو، من كلّ قوّة حُلُميّةٍ، اقتنعنا شيئاً فشيئاً أنّ بإمكان هذه الصورة الفقيرة أيضاً أن «تعمل». وخلال بحثنا، ذهلنا نحن أنفسنا من قدرتها التعميقية. وبمتابعتها، استعدنا نفس الخطّ الذي سبق أن ميّزناه في تعميق المتاهات وآبار السّلالم؛ وتفطّنّا أنّ جسدنا هو الآخر بمثابة «مخبأ».

وأخيراً إذا انتبهنا أكثر لكوابيسنا المتاهيّة، فإنّنا سنكتشف في ذواتنا حقائق جسديّة عديدة تعطينا إحساسات متاهيّة. إنّ ملاحظة ذاتنا من الدّاخل بشكل عميقٍ جزئيّاً ستعطينا على الفور سلوكَ قنواتنا الهضميّة. فكلّ ما هو متّصل فينا جزئيّاً يكون ناقلاً. ثمَّ إنّ حركيّةً مائيّةً حميميةً كاملةً توهَب لنا لتُمكّننا من تجريب صورنا الماديّة. فنحسّ حينها بأنفسنا في العمق.

إنّنا لم نعد إذن نعرف أين تتكوّن القناعات. هل تتكوّن ضمن منظور الانطواء على الذات أو ضمن منظور الانفتاح؟ أين هو المُتعذّر سبرُهُ؟ هل هو البئر العميقة أم البطن الذي لا نسبر أغواره؟ لنذكّر أنّه بالنسبة للاّوعي المتضرّعِ، بالنسبة للاّوعي الذي يَبتلع، يكون البطن مجوّفاً. بل إنّ الأمر يتجاوز ذلك، فالأعضاء هي بمثابةِ كهوف. ومثلما يقول أرنست فرانكيل (Ernest Fraenkel) في بحثٍ حول التحليل النفسيّ الهضميّ أراد أن يتكرّم به علينا في شكل مخطوطٍ: «كلّ عضوٍ يُعَدّ فضاءً فيه يدخل شيءٌ ما ليخرجَ منه إثر ذلك». ولكن هذا الدّخول وهذا الخروج ليسَا متناظرَين. فقِيَمَهُما الحركيّة

متمايزة للغاية. وعلى هذه القيم الحركيّة يتأسّس ما يُسمّيه أرنست فرانكيل بـ«الروح المَعَديّة». هذه الروح المَعَديّة هي، مثلما يؤكّد فرانكيل، «بالأساس دوريّة المزاج». نهارٌ وليلٌ، معدة ممتلئة ومعدة خاوية، تلك هي قواعد المزاج الدوْريّ السويِّ والمُشفي[1].

حول هذه المواضيع الخاصة بحركيّة الامتلاء والإفرازِ تشتغل إنشاءات حقيقية للفضاء، إنشاءاتٌ حقيقيّة أو خياليّة. فهل عمِلت الطبيعة وهي تتخيّل؟ كتب فرانكيل: «إنّما عند الحيوانات المجترّة بذلت الخاصيّة المَعِديّة المجهود الأكبر في التدْبير المعماريّ للفضاء». إنّ بقرة إحدى حكايات غريم (*Grimm*) تجترّ «يُونَسَهَا». والحالم الذي يتخيّل اجتراراً بنّاءً سيبدأ، على طريقته، في فهمِ لماذا هناك العديد من الجيوب داخل مِعَد الحيوانات المجترّة.

15

إذا كانت مثل هذه الصور المتنوّعة جدّاً تتّجه بشكلٍ منتظم جدّاً نحو دلالات حُلُميّة مُتجاورةٍ، أفلا يعني ذلك أنّنا مدفوعون بفعلِ معنى تعميقٍ حقيقيٍّ؟ إنّنا كائنات عميقة. وإنّنا نختبئ تحت السّطوح، تحت المظاهر، تحت الأقنعة، ولكنّنا لسنا مختبئين عن الآخرين فحسب، بل إنّنا مختبئون عن أنفسنا أيضاً. والعمق يكمن فينا، بنفس أسلوب جان فال (Jean Wahl)، إنّه الهبوط في الذات (une trans–descendance).

هكذا يحلم رميزوف (Remizov)، وهو يبحث عن نفَسٍ أسطوريّ. وهذا النَّفَس «لا يأتينا من الخارج، بل هو كامنٌ في أفكارنا: إنّه حلم العمقِ الأكثر ظُلمةً، إنّه الكلام الطّليق الذي منه ينشأ التأمّل، التأمّل الذي ينتهي إلى الوعي

(1) لقد أبرز موريس سايّيه (Maurice Saillet) في أعمال ألفريد جاري (Alfred Jarry) نرجسية البطن الهاضمة؛ كتبَ (فونتين، العدد 61، ص 363): «نرجسٍ خسيسٌ، فكلّ ما يوجد يتّخذ شكل نَهَمِه». لقد تحوّلت الحياة «إلى نوع من الهضم المُعمّم».

بالأنا». ونحن نقول إنّه ينتهي إلى الوعي بما تحت الأنا (l'infra-moi)، نوعٌ من الكوجيتو ما تحت الأرضيّ، نوعٌ من الطّابق الأرضي فينا، عُمق ما لا قاعَ له. ففي هذا العمق تنتهي الصور التي قمنا بتجميعها إلى التلاشي.

أن ندخُلَ في أنفسنا فإنّ ذلك لا يُعطينا إلّا مرحلة أولى لهذا التأمّل الغائص. إنّنا نحسّ جيّداً أنّ النزول في ذواتنا يُجدّد فحصاً آخر، وتأمّلاً آخر. والصور تُساعدُنا في هذا الفحص، وغالباً ما نعتقد أنّنا لا نصف إلّا عالماً من الصور في الوقت الذي ننزل فيه داخل لغزنا الخاصّ إنّنا متشاكلون عموديّاً مع الصور الكبرى للعمق.


الباب الثالث

الفصل الثامن

الثعبان

«تُحدث الثعابين عند زحفها أربع طيّات مختلفة... وليس بإمكان الثعابين أن تزحف لو قُطعت أجزاء جسمها التي تُحدث الطيّات الأخيرة لحركتها».

(لا شامبر، **خطاب حول مبادئ قراءة خطوط الكفّ**،

باريس، 1653، ص 40).

(La Chambre. *Discours sur les principes de la chiromancie, Paris*, 1653, p. 40).

1

إنّ دراسة **الثعبان** كصورة أدبية تحدّد بكلّ وضوح موقفنا من دراسة الأساطير. ولو كان علينا أن نلخّصَ فقط دور الثعبان داخل أساطير الهند، فإنّ علينا أن نكتب كتاباً كاملاً. ولكن هذا العمل قد أُنجزَ، وبإمكاننا أن نُحيلَكم، على سبيل المثال، على كتاب ج. ف. فوغل، **ثعبان التقاليد الهندية**[1] (J. Ph. Vogel, *Indian Serpent Lore*). وفي الآونة الأخيرة، قام شارل أوتران، في كتابه **الملحمة الهندوسية** (Charles Autran, *L'Epopée hindoue*)، بدراسة مطوّلة لثعابين «النّاغا» (les Nagas)، في الميثولوجيا الهندوسية، وتابع في الفولكلورات الأكثر تنوّعاً لآسيا ومصر وأمريكا نفس المَبْحث. والمقال المخصّص **للثعبان في موسوعة** بولي فيسّوفا (Pauly–Wissowa) يقدّم

(1) لندن، 1926.

لنا العديد من المعلومات حول الميثولوجيا الكلاسيكيّة.

على هذا النحو، وبمجرّد أن نبدأ بالعناية بمثل هذه **القيمة الميثولوجية**، تتراكم الوثائق من كلّ حدب وصوب. ولذلك لم يعد في وِسْعنا أن نندهش من أنّ صورة الثعبان قد أصبحت **صورة تقليدية** ومن أنّ شعراء كلّ العصور وكلّ الأمصار قد أصبحوا يميلون إلى جعلها موضوع قصائدهم. ومع ذلك، بدَا لنا أنّ من المفيد للبحوث المحدودة للغاية التي نحن بصدد متابعتها حول **الخيال العفويّ**، حول الخيال الحيِّ، معالجة هذه الصورة ضمن المناسبات التي لا تكون فيها نِتاجاً **للتقاليد**. فإذا نجحنا في هذه المهمّة، نكون قد برهنّا على **الخاصية الطبيعية** لإنتاج الصور، وسنرى عندئذٍ ميثولوجيات جزئيّة وهي بصدد التكوّن، ميثولوجيّات تكون محدودة في صورة معيّنة.

ويبدو لنا من جهة أخرى أنّ من المهمّ للغاية أن نرى أنّ هذه الميثولوجيات الطبيعية تتكوّن في الفعل الأدبيِّ الأكثر بساطة: داخل الاستعارة. فمنذ اللّحظة التي تكون فيها هذه الاستعارة صادقة، ومنذ اللّحظة التي تُلزِم فيها الشاعرَ، فإنّنا نستعيد **إيقاعية الرّقى**، بشكل يسمح لنا بالقول إنّ الاستعارة هي الرّقيَة الحديثة.

هكذا، وباحتفاظنا بالتنويعات البسيطة لصورة قديمة، بإمكاننا أن نبيّن أنّ الخيال الأدبيّ يواصل وظيفة هي إنسانية بعمق.

2

الثعبان هو أحد النماذج الأصليّة الأكثر أهمّية للنفس البشريّة. وهو أكثر الحيوانات أرضيّةً. إنّه حقّاً الجذر المُحيوَن، وهو، داخل نظام الصور، همزة الوصل بين المملكتين النّباتية والحيوانية. وسنعطي في الفصل المخصّص للجذر أمثلةً تُثبت هذا **التطوّر الخياليّ**، هذا التطوّر الذي لا يزال حيّاً في كلّ

خيال. ينام الثعبان تحت الأرض، في الظلّ، داخل العالَم المُظلِم. ويخرج من الأرض عبر أدنى شَقٍّ، بين صخرتَين. ويدخُل في الأرض بسرعة مُذهلة. «حركاته، مثلما يقول شاتوبريان[1] (Chateaubrilland)، تختلف عن حركات كلّ الحيوانات الأخرى؛ لذلك ليس بإمكاننا القول أين يكمن مبدأ تنقّله، وذلك لأنّه لا زعانفَ له، ولا أقدام، ولا أجنحة، ومع ذلك فهو ينفلت كظلٍّ، ويختفي بشكلٍ سحريٍّ». وقد دوّن فلوبير هذه الجملة في لائحته للكِنَايات. وقد حَرمته السخرية الكامنة لهذه اللائحة من الحلم بمبدأ التنقّل الذي سيكون بإمكاننا أن نفهمه بشكل أفضل، في نهاية الفصل، عندما نكون قد عشْنا جزئيّاً حركيّته الخيالية. ولكن منذ الآن، لو كنّا شهوداً على الهروب ما تحت الأرضيّ للأفعى، ولو تعجّبنا من السّرعة السّحرية لهذا الاختفاء داخل الأرض، فإنّنا سنكون في وضع أفضلَ لنحلُم بهذا الزّحف الجامح الذي يرتبط بعلاقة جدليّة بصورة الزحف البطيء. فالثعبان هو كمثْلِ سهمٍ ملتوٍ، يدخل تحت الأرض كما لو كان قد ابتلعته الأرض ذاتها. هذا الدّخول في الأرض، هذه الحركيّة العنيفة والماهرة، ذلك ما يؤسّس لأنموذج أصليّ حركيّ عجيب. وبإمكان الثعبان بالذّات أن يصلُح لنا كمثالٍ لنُثري فكرة الأنموذج الأصليّ مثلما قدّمها ك. غ. يونغ، بطابعٍ حركيّ. فالأنموذج الأصليّ، على ما يرى هذا المحلّل النفسانيّ، يمثّل صورةً تجد أصلها في أبعد لاوعي، صورة تأتي من حياة ليست حياتنا الشّخصية ولا يمكننا أن ندرسها إلّا بالاستناد إلى أركيولوجيا نفسيّة. ولكنّنا لا نُوفي النماذج الأصليّة حقّها عندما نكتفي بتقديمها باعتبارها رموزاً. بل يجب أن نضيفَ أنّها رموزٌ مُحرّكَة. فالثعبان هو، فينا، رمزٌ مُحرِّكٌ، كائنٌ «لا زعانفَ له، ولا أقدامَ، ولا أجنحة»، كائنٌ لم يُنِطْ قُواه المُحرّكة إلى أعضاء خارجية، إلى وسائل اصطناعية، ولكنّه

---

(1) شاتوبريان Chateaubriand، عبقرية المسيحية *Le Génie du christianisme*، منشورات غارنييه Garnier، ص 138.

جعل من نفسه المُحرّك الباطنيّ لحركته برمّتها. وإذا أضفنا أنّ هذه الحركة تخترق الأرضَ، أدركنا أنّ الثعبان يتحدّد كأنموذج أصليّ أرضيٍّ، سواء في منظور الخيال الحركيّ أو في منظور الخيال الماديّ.

كما تُحدّد هذه الأركيولوجيا النفسيّة أيضاً الصورَ بنوعٍ من الانفعال البدائيّ. وعلى هذا النحو تكون صورة الثعبان فاعلة حقّاً من الناحية النفسيّة. وبالفعل، يكون الثعبان، في الحياة الأوروبية، في أغلب الأحيان الكائنَ الذي يعيش في حديقة الحيوانات. فبين لسْعته والزائر، هناك دائماً حماية عازل زجاجيّ. ومع ذلك يعترف داروين نفسه، وهو المراقب الهادئ، بوجود ردّة فعل غريزية: ففي اللّحظة التي يطلق فيها الثعبان رأسه برخاوة في اتجاه داروين، فإنّ هذا يتراجع إلى الوراء بصورة غريزية، على الرغم من أنّ الطّابع غير المؤذي للثعبان داخل القفص الزجاجيّ هو أمر مؤكّد. فالانفعال -هذا الشعور السّحيق في القدَم- يتحكّم في من هو أكثرنا حكمةً. فأمام الثعبان تأتي سُلالةٌ كاملة من الأجداد لتخاف داخل نفوسنا المُضطربة.

3

ويجتمع بهذا الخوف ألف شكلٍ من أشكال النفور لا يكون من اليسير دائماً أن نُحدّد نظام عُمقِها. ولا يجدُ المحلّلون النفسيّون بالأحرى عناءً كبيراً ليكشفوا، في ما يتعلّق بصورة الثعبان، عن مُحرّمات المنطقة الجنسية أو المنطقة الشّرجية. ومع ذلك ليست الرموز الأكثر ظهوراً هي الرموز الأكثر حسماً، وقد تفطّنت بصيرة المحلّل النفساني رانك (Rank) إلى أنّ «الدلالة القضيبية» للثعبان هي دلالة ثانوية وليست أوّليّة[1]. ولكن يبدو بصورة خاصّة أنّ بإمكان الخيال الماديّ أن يستحضر صوراً أكثر سكوناً، وأقلّ وضوحاً وقد تكون أكثر

(1) شارل بودوان Charles Baudoin، **الرّوح والفعل** *Âme et action*، ص 57.

عُمقاً. غالباً ما تساءلنا إنْ لم يكن بمقدور الثعبان أن يرمز إلى النّفور من البَرْد. وكان دودان (Daudin) لا يزال يقول في بداية القرن التاسع عشر (التاريخ الطّبيعيّ العامّ والخاصّ بالزّواحف *Histoire naturelle générale et particulière des reptiles*، المجلّد الأوّل، السنة العاشرة)؛ «عندما نريد أن ننكبَّ بشكل أساسيٍّ على دراسة الحيوانات، علينا أن نعرف كيف نوفّق بين المُثابرة في أبحاثنا وبين شجاعة التغلّب على كلّ تقزّز؛ فلا بدّ أن ننظر إلى الحيوانات البشعة أو النّتنة وأن نلمسها دون خوف، ودون اشمئزاز. ويُذكَر بأنّ هرمان، في كتابه جداول المجموعات الحيّة (*Tabulae affinitatum animalium*) يقترح تعويض اسم البرمائيات (amphibies) باسم (cryeroses) «الذي يعني بالمفرد: بارد، مُقزّز وشديد الشحوب». نجد هنا تركيبة خيالية للسّمات المُنفّرة التي يُمكن أن يُمثّل الثعبان فيها القُطْبَ بأحسن ما يكون. ولكن يجب من جهة أخرى أن نحذر السّقوط في العموميات. فليس لبرودة السّمكة وبرودة الزاحفة نفس الوظائف الخيالية تماماً. ففي نظر د. هـ. لورنس (الكنغر، الترجمة، ص 396) السّمكة «مجرّدةٌ، باردةٌ، متوحّدة». في حين لا تُمثّل برودة السّمكة التي تُستخرج من الماء البارِدِ أيّ مشكلٍ للخيال الماديّ. فهي لا تُنفّرُنا. بل على العكس من ذلك، إنّ الحَنَشَ الباردَ في الأرض الصيفية ليس إلّا أكذوبة ماديّة.

ولكن يجب أن يتوافر الكثير من الوثائق من أجل صياغة النفسيّة الباردة. وعلى الرغم من البحوث الكثيرة التي قمنا بها، فإنّنا لم ننجح إلى حدّ الآن في تكوين ملفٍّ كافٍ لندرس خيال البرد بشكل موضوعيّ. لقد قرأنا دون فائدة تُذكر الكثير من الحكايات عن الرحلات القطبيّة دون أن نجد في أغلب الأحيان وسائلَ أخرى للحديث عن البرد غير الإحالة -المُعقلنة تماماً بالطبع- على المِحْرار. إنّ البرد، حسب رأينا، هو أحد أكبر ممنوعات

الخيال البشريّ. ففي الوقت الذي تولِّد فيه الحرارة بشكل ما الصوَرَ، يمكننا القول إنّنا لا نتخيّل البَرْد. فالبرد الجُثَثيّ يمثل عائقاً أمام الخيال. فلا شيء أكثر برودة في عُرف الخيال من الجثّة. وليس هناك عالمٌ وراء برد الموت. فقبل السمّ، يُجمّد الثعبان الدّمَ في عروقنا.

ولكن دون أن نصل إلى هذه المنطقة التي نقدّمها دون أن نعرف كيف نستكشفُها، بَاقينَ على العكس من ذلك في مستوى الرّموز المعروفة جيّداً، نُدرك أنّ النّفور من الثعبان المطبوع بطابع جنسيٍّ إلى حدٍّ ما لا يستقيم أبداً دون بعض التناقضات الوجدانيّة. فالثعبان هو إذن وبشكل طبيعيٍّ تماماً صورة معقّدة أو بشكل أدقّ عقدة للخيال. نتخيّله يهب الحياةَ ويتسبّب في الموت، مرناً وصلباً، مستقيماً ودائريّاً، ثابتاً أو سريعاً. لهذا السّبب يقوم بدورٍ كبيرٍ جدّاً في الخيال الأدبيّ. إنّ الثعبان، العاطل للغاية في الأعمال المُصوَّرةِ، في الرّسم أو في النّحت، هو إذن، وبالدرجة الأولى، صورة أدبيّة خالصة. يحتاج إلى استطراد الصورة الأدبية لتتفعّل كلّ تناقضاته، ولكي تتحرّك كلّ الرموز العريقة في القِدَم. الآن سنقدّم نصوصاً. وستبيّن أيّ ثراءٍ في الاستعارات يكون الأنموذج الأصليّ اللّاواعي قادراً عليه.

4

للأنموذج الأصليّ للثعبان قوّة فريدة داخل شعرية فيكتور هوغو، دون أن نكون قادرين، بالطّبع، على أن نستند إلى حدثٍ واقعيّ واحد من شأنه أن يُبرّر قوّة الصورة. من هذه الزّاوية، بإمكاننا أن نسوق ملاحظةً يجب أن تُبرهن على أولوية الخيال على ذاكرة التّجارب الواقعية: ومعجم الصور عند فيكتور هوغو، كما وضعه إ. هوغيه (E. Huguet)[1]، مهمٌّ ومفيدٌ؛ ولكن من المُلفت

(1) يقصد كتاب إدمون هوغيه: دلالة الشكل في استعارات فيكتور هوغو: Edmond Huguet, *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, éd. Hachette, 1904 (المُراجِع).

للانتباه أن نقرأ في بداية فهرست الصور تمييزاً يُقترح علينا إجراؤه بين «أسماء الأشياء التي تولّد استعارات و... الأسماء المستعمَلَةِ بصورة استعارية». وفي هذا إفراطٌ في الثّقة في الوصف الواقعيّ للأشياء. وفي الواقع، يكفي أن نعود للنّصوص التي انتقاها هوغيه لنرى أنّه لا يمكن الاحتفاظ بالتمييز الذي قام به. ففي عُرف الشاعر، الشيء هو من قبلُ صورةٌ، قيمةٌ من قيم الخيال. وليس للشيء الحقيقيّ من قوّة شعريّة إلّا بفضل الاهتمام الشّغوف الذي يتلقّاه من الأنموذج الأصليّ.

في الرّاين (*Le Rhin*) (ج 2، ص 174–175) يُعرب فيكتور هوغو ذاته عن اندهاشه من قوّة سيل الصور التي يُثيرُها الأنموذج الأصليّ للثعبان: «ثمّ إنّني لا أعلم لماذا يكون ذهني مليئاً بصور الثعابين؛ إلى درجة تجعلني أعتقد معها أنّ أحْناشاً تزحف داخل دماغي؛ ويُصفّر العوسج على حاشية التّلعةِ كمجموعة من الصّلال؛ ويتحوّل سوط الحوذيِّ لأفعى طائرة تُلاحق العربةَ وتحاول أن تعضّك من خلال الزجاج[1]؛ في البعيد، في الضباب، يتموّج خطّ التلال كبطن بُواء بصدد الهضم؛ ويتّخذ في تضخيمات النّوم شكل تنّين مُذهلٍ يُحيط بالأفق». ويكفي هذا التضخيم النهائيّ بمفرده لجعلنا نُحسّ بالاندفاعِ الحُلُميّ للموضوع؛ ومع ذلك فإنّ كثرة الصور، التي لا ترتبط أيّ واحدة منها بواقع ما، تُبيّن وجود صورة مركزية خفيّةٍ: فبأيّ شيء يُمكن حقّاً أن

(1) يصف الشّاعر الأمريكي دونالد ويكس Donald Weeks، في كتابه **حديقة الحيوانات الخاصّة** *Private zoo*، الأفعى ذات الأجراس على هذا النحو:

«تنتفض أحصنة الفكر
لرؤية السّوط يلمع في العَتَمة.
وتنتهي عَذَبَة ضوء القمر
بأفعى فضّيةٍ لها أجراس».
(عن ترجمة كلود روا، شعر 47، عدد 36).
(Trad. Claude Roy, Poésie 47, n° 36.)

يحلُم الشّاعر الذي تقلّه العَرَبَة التي تجرّها الأحصنة، وقد أُسلِمَ لكلّ هزّات الطريق؟ لماذا هذا القدر الهائل من الانفعالات شبه الغضوب؟ كيف لا تكون لنا هنا حجّةٌ جديدة على الخيال المتحدّي، الذي يبحث في التمثيل عن كلّ ذرائع العدوانية؟

إنّ الثعبان، في شِعْرية ألكسندر بلوك (Alexandre Blok)، هو في نفس الوقت علامة الشرّ الجوفيِّ والشرّ الأخلاقيّ، الكائن الجنائزيّ والمُغْوي. وقد بيّنت صوفي بونّو (Sophie Bonneau) تنوّع تطبيق الأنموذج الأصليّ للثعبان. فكلّ شيء ثعبان في المرأة المشؤومة، «قرطاها وضفيرتها وعينها الضيّقة وسحرُها الأخّاذ وجمالها وخيانتُها». نسجّل هنا اختلاط العلامات المرئية والمسائل المجرّدة. كما نُسجّل أيضاً العديد من التكرارات القضيبية مثل هذا التكرار الأخير: «في مؤخّرة حذائها الضيّق ينام ثعبانٌ كتوم» (انظر العديد من الأشعار، وبالخصوص ص 34، في أطروحتها حول بلوك Blok).

تُصبح الإحساسات الحركيّة واضحة للغاية عندما تأتي لتنضاف لموضوع جامد. فعلى سبيل المثال، في نظر فيكتور هوغو، مثلما هو في نظر كلّ حالمٍ يستسلم حركيّاً لصوره، يمثّل الحبْل ثعباناً.[1] فهو يتموّج ويخنِق. ورؤيته تُقلقنا. ويجب ألّا نتسرّع في أن نرى فيه أداة انتحار، ودُواراً مخصوصاً كذاك الذي يرتبط بكلِّ أدوات الموت! بل إنّه إجراميٌّ بصورة أكثر طبيعيّةً. غالباً ما تكون التوفيقية الخيالية محسوسة جدّاً عندما تُعطي قوّة خنقٍ لزاحفة لا تكون خطيرةً إلّا بسُمِّهَا. لذلك فإنّ لعبة الكلمات التي تصنع لغز قصّة كونان دويل، الوشاح المُرقّط (Conan Doyle, *La Bande mouchetée*)، قد نشأت ضمن هذه التوفيقية بين الوِشَاحِ والثعبان.

---

(1) يذكر فوغل (Vogel)، من بين ما لا يُحصى ولا يُعدّ من الأسماء الاستعارية للثعبان في الهند: «الحبل المُسنّن» و«الحبل الآسن» (مرجع سابق، ص 12).

كذلك، إنّ النهر الذي يتعرّج كالأفعى (*serpente*) ليس مجرّد شكلٍ هندسيٍّ: في اللّيل الحالك، يبقى ما يكفي من النّور حتّى ينساب الجدول بين العُشب بما للحَنَش الطويل من حركيّةٍ ومهارةٍ: «نظراً لما للماء من قوّة، تجعلُه قادراً، في اللّيل الدّامس تماماً، على أن يستمدَّ الضوء لسنا ندري من أين وأن يُحوّله إلى حَنَش»[1]. عند ويسمانس (الكاتدرائيّة *La Cathédrale*، منشورات كْرَي Crès، ج 1، ص 17)، يكون نهر الدراك (Drac) في مجراه الحصويِّ ثعباناً سائلاً يراه شخصٌ أرضيّ. يتقشّر السيل «في شكل رقائق شبيهةٍ بالزّبَد المتقزّح للرصاص الذي يكون في حالة غليان».

أحياناً تنقل صورة الثعبان المُسقطة عُنوةً على الجدول لا ندري أيّ أذيّة. فيُصبح الجدول الذي تلقّى مثل هذه الصورة شرّيراً. يبدو حينذاك أنّ النهر الرقيق قد كُتبَ على شاكلةِ طباقٍ: فيمكن أن نقرأه باعتباره ثعباناً أو باعتباره نهراً. وتقدّم لنا قصيدة من قصائد برونينغ (Browning) مثالاً لهذه القراءة المُضاعفة:

«فجأةً، اخترق جدولٌ طريقي،

مفاجئ، كثعبانٍ يزورك...

....

رقيقٌ جدّاً، ومع ذلك غضوبٌ جدّاً...

....

تندفع شجرات الصفصاف، مبلّلة، في نوبةٍ

من اليأس الأخرس، كفرقة من المنتحرين».[2]

---

(1) فيكتور هوغو Victor Hugo، البؤساء *Les Misérables*، منشورات هتزل Hetzel، 5، ص 278.

(2) ذكره لويس كازاميان Louis Cazamian في الرمزية والشّعر. المثال الإنجليزيّ *Symbolisme et poésie. L'exemple anglais*، ص 154–155.

إذا ما تابعنا القراءة، فسيكون لنا إحساس متزايد بمشهدٍ مُسمَّم.

أحياناً يتجلّى لنا موكب الصور الزواحفية بتمامه وكماله، ولكن في غياب الكائن المركزيّ على ما يبدو؛ ويكفي تفصيلٌ واحد أحياناً، أو نبضة معزولة حتّى نُحسَّ بصورة الثعبان حيّةً. على هذا النحو، نقرأ في حلم اليقظة الكونيّ الأنيق هذا الذي هو الفُلك لأندريه أرينفلد (André Arnyvelde, *L'Arche*, p. 45): «الموج الأسود، المُرقّط بشرائط من الذهب المنقّط حيث الضوء، المخترق للضباب، يُدركُه، فيهدأ الموج، ويلتفّ على نفسه في حوافّ الشعاب المرجانية». تتردّد الصورة بين الموج والزّاحفة، ولكن، مثلما هي الحال دائماً، إنّ حلم اليقظة الأكثر حَيْوَنةً هو الذي يكون فاعلاً.

ومن جهة أخرى، عندما يكون الخيال قد تلقّى حركيةً على درجة عالية من القوّة مثل صورة الثعبان، فإنّه يستعمل هذه الحركيةَ بكلِّ حرّيةٍ، مُناقضاً بذلك حتّى أوكَد الحقائق. كذلك أيّ تجديد للصورة القديمة نُحسّ به عندما نقرأ بيتَ أندريه فرينو (André Frénaud):

«كثعبانٍ سابحٍ في الجدول عكس التيّار.»..

عندما جعل الشّاعر الثعبان ينساب ضدّ التيّار في الجدول، فإنّه يُحرّر الصورة من مملكة الماء ومن مملكة الزّاحفة في نفس الوقت. وإنّنا لَنُقدّم بيتَ فرينو عن طيب خاطرٍ كأحد أوضحِ الأمثلة على الصورة الحركيّة الخالصة. إنّ الصورة الأدبية أقوى من كلّ رسم. إنّها تتعالى على الشّكل. بل إنّها حركةٌ دون مادّة. إنّها هنا حركةٌ خالصة.

5

تُبدي بعض الصور -التي تمتلك العديد من التنويعات داخل أعمال فيكتور هوغو- كثافةً وماديّةً تُدهش كلّ محلّل نفسانيّ للوظائف الهضمية: «يوجد الثعبان داخل الإنسان، إنّه المعيّ. فهو يُغوي، يخون ويُعاقب».[1] هذان السّطران يكفيان للبرهنة على أنّ الجنسانية ليست كلّ شيءٍ وأنّه يُمكن للغواية الأكثر ماديّة، الأكثر هضميةً، أن يكون لها تاريخها. هذه الصورة، بإمكاننا أيضاً أن نشبّهها بهذا السؤال الغريب الذي يطرحه فريديريش شليغل (Frédéric Schlegel)، دون أن يكون علينا أن نرى في ذلك خيالاً فنطازيّاً، بل بالأحرى حجّة على تأمّل أرضيّ لظواهر الحياة: «ألا يمكن أن نعتبر الثعابين بمثابةِ نتاجات مَرَضيّةٍ وبمثابة ديدانٍ مِعويّة للأرض؟»[2]

أمّا في نظر كاردان، فتكون أطعمة الثعابين، على العكس من ذلك، ناضجة جيّداً بفضل الهضم البطيء النّاجم عن ضِيق الأحشاء: «ولهذا السّبب تكون رائحة غائطها عطرةً» (مرجع سابق، ص 191). إنّ مثل هذه التثمينات في الخير أو في الشرِّ، والتي تعمل حسبَ ذرائعَ تافهة للغاية، تُبرهن جيّداً على أنّنا نلامس، بفضل مثل هذه الصور، طبقة لاواعيةً عميقة جدّاً، وقديمة جدّاً.

6

عوضَ هذه الصور المُميّزة للغاية، بإمكاننا أن نجد صوراً مُطرَّزة تأتي في شكلِ أفعوانيٍّ لتكبّر التشابكات الزخرفية. لقد تساءلنا ما إذا كانت سونيتة الأحرف المُصوّتة عند آرتور رامبو (Arthur Rimbaud) لم تتلقّ مادّتها الأولى

(1) فيكتور هوغو، وليام شكسبير *William Shakespeare*، ص 78.

(2) فريديريش شليغل، فلسفة الحياة *Philosophie des Lebens*، ص 141.

من الأحرف الملوَّنَة لأبجدّيته المدرسيّة. نفس السؤال يمكن أن يُطرَحَ بشأن فيكتور هوغو، الذي غالباً ما يحلم، في أعماله، بالأحرف الأولى للكلمات، فيضع رؤيته وراء حرف التاج: «S، هي الثعبانُ»، مثلما يقول في كتاب رحلته **جبال الألب والبيرينيس** (ص 65–67). علاوة على ذلك، ليس من النّادر أن نرى الأحرف المُزخرفة التي تتسلّق على طولها الزّاوحف. يبدو أنّ الثعبان يأتي ليثني حرفَ تاجٍ مُفرط الاستقامة، حرفاً أوّل يُريد أن يتخفّى. فكم من الاعترافات اللّاواعيَة توجد أحياناً في اختيار زخرفة مُحيْوَنَة على هذا النحو!

فالإكليل والعارشة والثعبان، كلُّها تتحرّك تحت القلم الذي يحلُم، لا بل حتّى الحياة المُتشابكة والمفتولة والملفوفة.

7

إنّ استشهادات متنوّعة للغاية، وبإمكاننا أن نضاعفها، تُبرهن بما فيه الكفاية على أنّ الصور الأدبية للثعبان غالباً ما تتجاوز لعب الأشكال والحركات. فإذا كانت الخرافات تجعل من الثعبان كائناً فصيحاً جدّاً، وإغواء مُسهباً للغاية، فربّما يعود ذلك إلى أنّ صورة الثعبان بمفردها تجعلنا نتكلّم. ولم يتوقّف البشر قطّ عن أن يحبكوا على منوالها قصصاً. هناك على هذا النحو، وفي عمق اللغة، كلمات مفضّلة تتحكّم في العديد من الجُملِ، كلمات تُسيطر على الميادين الأكثر اختلافاً. وتتشكّل الفُويرقات الخارقة للعادة تحت مكرِ أحد المصطلحات مثل مصطلح الثعبان. في **مُخطّط ثعبان** (*Ébauche d'un serpent*)، على سبيل المثال، يستطيع الشاعر، الذي وجد بوجه من الوجوه طبيعيّةَ النباهة، نقول يستطيع، فيما يعبث، أن يُعطينا تصميمَ عالم. هذا العالم، هو عالمٌ متبرّأ منه، عالمٌ ازدُريَ بذكاء.

تعمل كلمة ثعبان في مستوياتِ أداءٍ متعدّدة. فهي تذهب من الإغواء

المهموس إلى الإغواء السّاخِر، ومن الرقّة البطيئة إلى الصفير المفاجئ. وهو يلتذّ بالإغواء. ويسمع نفسه يتكلّمُ:

«أسمع نفسي، وفي دوائري
يهمس تأمُّلي.»..

(بول فاليري، سِحر. **مُخطّط ثعبان**).

(Paul Valéry, *Charmes. Ébauche d'un Serpent.*)

ولكي نقول ذلك بين قوسَين، سنأخذ عن طيب خاطرٍ مثال كلمة ثعبان لنقترحَ الانتقال من صورة أنموذج أصليّ إلى كلمة أنموذج أصليّ، فالآن الكلمة هي من يحمل الثّقل الكامل للصورة. إذ بإمكان هذا الانزياح من الصور نحو الكلام أن يفتحَ طريقاً نحو النّقد الأدبيّ. ففي الأدب، يعيش الثعبان من الكلام: إنّه خطابٌ طويلٌ ومَرَضِيّ.

ولكن إثر هذا البحث المُحيطيّ حول الأنموذج الأصليّ المركزيّ، علينا الآن أن نُشدّد على كلّ مَا هو أرضيٌّ في صور الثعبان.

8

الأفضل هو أن نُعطي على الفور مثال **ثعبان كونيّ**، ثعبان يُعَدّ، من نواحٍ عديدة، الأرض برُمّتها. ربّما لا أحد صوّر الثعبان، الكائن الأرضيّ، أفضل ممّا فعل د. هـ. لورنس[1]: «في قلب هذه الأرض ذاتها ينام ثعبانٌ كبير وسط النّار. وأولئك الذي ينزلون إلى المناجم يُحسّون بحرارته وبعَرقِه، يُحسّون به يتحرّك. إنّه النار الحيويّة للأرض، ذلك أنّ الأرض تحيا. إنّ ثعبان العالَم ضخمٌ، والصّخور هي حراشفه والأشجار تنبت بين حراشفه. إنّي أقول لكم

(1) د. هـ. لورنس، **الثعبان المريّش** *Le serpent à plumes*، الترجمة، ص 204–205.

إنّ الأرض التي تحرثونها هي أرضٌ حيّةٌ، كثعبان نائم. وفوق هذا الثعبان الضخم تمشون، وتسكن هذه البُحيْرة داخل أحد تجويفات ثنْياته مثل قطرة مطرٍ ظلّت بين حراشف أفعى من ذوات الأجراس. وعلى الرغم من ذلك فهو على قيد الحياة. الأرض تحيَا.

«إذا مات الثعبان، هلكْنا جميعاً. وحْدها حياتُه تضمن رطوبة الأرض التي تُنبت ذُرَتَنا. من حراشفه نستخرج الفضّة والذّهبَ، وتجد الأشجار فيه جذورها مثلما يجد شعرُنا جذوره تحت جلدنا».

بإمكان منطقيٍّ وواقعيٍّ وعالم حيوان -وناقد أدبيٍّ كلاسيكيّ- أن يتّحدوا ليحقّقوا نصراً سهلاً ضدَّ مثل هذه الصفحة. وسيشجبون ما فيها من إفراطٍ في الخيال لا بل ما فيها من تناقضات في الصور: أوَ ليس الثعبان كائناً عارياً، فكيف نتخيّله مشعراً؟ أوَ ليس هو الكائن البارد، فكيف نتخيلُه يعيش داخل النار المركزية؟ ولكن علينا أن نتْبع لورنس لا في عالم من الأشياء، بل في عالم من الأحلام، في عالم من أحلام اليقظة النّشيطة حيث تكون الأرض بكاملها عقدة ثعبان أساسيّ. ويجمع هذا الكائن الأساسيّ المحمولات المتناقضة، الريشة والحرشف، الهوائيّ والمعدنيّ. له تعود كلّ قوى الكائن الحيِّ؛ له تعود القوّة البشرية والكَسَل النّباتيّ، قوّة الخلق وهو في حالة نوم. إنّ الأرض، على ما يرى لورنس، ثعبان ملتفّ على نفسه. وإذا ما اهتزّت الأرض، فلأنّ الثعبان بصدد الحلم.

وبالطّبع، بإمكان صفحة لورنس أن تكون أكثر إقناعاً إن أمكننا أن نتأمّلها انطلاقاً من الفولكلور المكسيكيّ المتأثّر للغاية بالثعبان في العالم. ولكنّ هذه الصفحة ليست مجرّد شرح. بل إنّها تتوافق مع رؤية مباشرة للكاتبِ، ومع انخراطٍ فوريٍّ في الحياة الزّواحفية والأرضية. وهي تبيّن لنا أنّنا إذا ما اتّبعنا قوّة أحد النماذج الأصليّة، ورفعنا من قيمة صورة الثعبان، فإنّ

الخيال سيتّخذ بشكل عاديٍّ نغمة الفولكلور. بل إنّ لورنس يستعيد حتّى الفولكلور الحيّ، الفولكلور الصّادق، ذاك الذي لا يعرفه دائماً الفولكلوريّ الذي يتسلّى. ويبدو في الواقع أنّ للكاتب ثقة في صوره الغريبة، في صور ليست لها قيمة موضوعية، في صور يجب أن تكون غير فاعلة داخل خيالٍ ثنائي (أنا-أنت)، في صور يمحوها أقلّ نشاطٍ من أنشطة العقل أو التجربة. وهو يعرف بالغريزة أنّه يشتغل على عمقٍ لاواعٍ صلب. ولرؤيته الأصيلةِ، المليئة بالصور اللّامُتَوَقّعةِ، نورٌ يأتي من الأعماق.

فإنْ نحن ذهبنا على هذا النحو إلى منبع الصور، وبحثنا عن المادّة تحت الكائن، عن المادّة الزّواحفية تحت الكائن الزّاحف، وعن المادّة الثعبانية تحت الكائن الذي يتمدّد ويتلوّى، عندها سنُدرك أنّ الصورة تتجاوز ذاتها بشكل طبيعيّ. لقد تحدّث إيليمير بورج (Elimir Bourges) بالتحديد عن «الذرّات الثعبانية» التي هي المادّة الأولية للكثير من وُحوشه. على هذا النحو تكون المادّة الثعبانية مسخاً أصليّاً، أصليّاً كذرّةٍ، وغير قابل للتّلف كذرّة. وبإمكان هذه المادّة الثعبانية، أن تنتقلَ، كبذرة، داخل مادّة عاطلةٍ، داخل أرض ميّتة. فتُمدّد الكُريّةَ وتجعلها تزحف. إنّها هذا الفيتامين الخياليّ الذي قُمنا بعزله داخل الخيال المُحَيْوَنِ بشدّة لشاعرٍ مثل فيكتور هوغو.

هناك دائماً تكرارٌ ماديّ بين ما يُغذّي وما يلد. إنّ الحاجة للتعبير عن تُراب الجسد وعن معدن الحراشف التي تُكوّن الثعبان-الخطيئة، كائن الأرض الحميمية والإغواء المتلألئ، يستحضُر سوينبورن، في صفحة رائعة حول بليك (فونتين *Fontaine*، العدد 60، ص 231)، هذا «الغذاء الثعبانيّ للثعبان»، «جسد من الصلصال الرّخو والشديد، جميلٌ، بثوران القشور المسمومة والمتألّقة، متعفّنٌ بحراشف باردة وملوّنة، مثل قشور الجذام على الجِلْدِ؛ بالشّحوب الأخضر لشدقٍ متوتّر وانتشار حَلَقٍ بنار شبيهة بالدم؛ بأسنانٍ

ومخالبَ متشنّجة بفعل المتعة المتألّمة للألم، أجفانٌ تُمزّقها الشّعلة القاتمة للرغبة، بالسمّ المرئيِّ لأنفاسه التي يُطلقها بقوّة على وجه الروح الإنسانية الربّانية وعينَيها.»..

ولكي نُغذّي هذا الكائن المتولّد عن الأرض، أيّ طعام أفضل من الأرض ذاتها؟ إنّ كلام كتاب العهد القديم الذي يحكم على الثّعبان المُغوي بأكل التُّراب سيجد صدىً لذلك في كلّ خيالٍ أرضيّ[1]. وبمُساعدة الحلم، سيأكل الثعبان الأرض بكاملها، وسيهضم الطِّمي حتّى يُصبحَ الطّمي ذاته، سيُصبح المادّة الأوّلية لكلّ شيء. إنّ الصورة التي تحتلّ مرتبة الصورة الأولى تُصبح مادّة أوليّة للخيال. وهذا صحيحٌ في مستوى كلّ واحدٍ من العناصر. وصحيحٌ أيضاً في مستوى التفاصيل، أي في مستوى الصورة الفردية. إنّ المادّة الثعبانية تتغلغل في أرض لورنس الخياليّة وتُفرِّدها.

لا شكّ أنّ القارئ الذي لا يمتلك خيالُه حِسّاً أرضيّاً لن يتأثّر أبداً عند قراءته لصفحة لورنس؛ ولكن على العكس من ذلك تستغرب النفس الأرضية كيف يمكننا أن نظلَّ مُخلصين، من خلال التناقضات التي أمكن تحديدها، لصورة الماديّة الأرضية. فعلى سبيل المثال، هل يتردّد الخيال المعدنيّ في الاعتقاد أنّه بالإمكان استخلاص الذهب والفضّة من حراشف تنّين مرعب؟ إنّنا نصنع حقّاً صَدفَ اللّؤلؤ من خلال حراشف سمكة الزّينابة! فلماذا لا نصنع المعدن اللمّاع من ثوب الثعبان المُدَمشَق؟

إذن تُتابع الأحلام طريقها... وهي تُراكم التركيبات؛ لا بل تتكشف

(1) نقرأ في الكالفيلا، بشأن الثعبان (مرجع سابق، ص 389):

«اغمس رأسك في التُّربِ،

اغرزه في تلعةِ التّراب.

مسكنُك في التُّربِ

وفي تلعةِ التراب تُقيم».

باعتبارها تركيبات. وتتحرّك الصور في تركيبات متبادلة. إنّها تقلب قوّتها التركيبيّة: فإذا ما كان التنّين حارساً للكنز، فلأنّه هو ذاته كومةٌ من الكنوز، وحْشٌ من الياقوت الجمريّ ومن المعدن. فالتنّين كائن من كائنات الحدّاد والصّائغ، رمزٌ يُوحّد الأرض القوية والأرض الثمينة. ويكفي أن نجعل هذه الرمزية حميميةً، هذا الاتّحاد بين القوّة والقيمة حتّى ندركَ تنّين الخيميائيّين في ماديّته. فالخيميائيّ يفكّر في اللّون المتألّق في العمق، ويفكّر في هجوميّة إحدى الموادّ في العمق. وفي اعتقاده أيضاً تولّد الذئب المُلتهِم من ذرّة مُلتهِمة.

يقول الكتّاب نفس الأشياء بشكلٍ أبسطَ، مفرط في البساطة: «في بعض البلدان، كتب سانتين (الحياة الثانية، 1864، ص 131) (Saintine, *La Seconde Vie*)، الثعابين بارعة في اكتشاف الكنوز». كتب سانتين حكاية بسيلا (*Psylla*)، آكلة الذهب. فهل هذه استعارةٌ لتعيين امرأة مُسرفة؟ لا، فبسيلا حنشٌ يأكل لويسيّات الرّاوي الذهبيّة. هكذا تذهب الصور أحياناً للبحث عمّا يدعمها في الاستعارات البعيدة للسلوك البشريّ. إنّ أكل الفضّة يُعدّ أمراً سهلاً لدى الثعبان آكل التّراب. فالصورة المجرّدة للغاية تُصبح مجرّدة-عينيّة في حكاية الروائيّ. إنّها عينيّة للغاية في الخيال الماديّ بكلّ سذاجة للثعبان المعدنيّ. لكي تكون لمّاعاً كالفضّة، عليك أن تأكل الفضّة.

وبإمكاننا هنا أن نُراكمَ نُصوصاً تتموضع بين الصورة والاستعارة. فلنعطِ واحداً منها كمثال. في أوجيني غرانديه يصوّر بلزاك (Balzac, *Eugénie Grandet*) الشيخ البخيل على النحو التالي: «بالمعنى الماليّ للكلمة، يكون السيّد غراندي على صورة النّمر والبُواء: فهو يعرف كيف يتمدّد ويتكوّر ويتفرّس طويلاً في فريسته، وينقضّ عليها؛ ثمَّ يفتح شدق كِيسِهِ، ليبتلعَ حُمُولةً من القطع النقدية الذهبية أو الفضّية ثمَّ ينام هانئاً كالثعبان الذي يكون بصدد الهضم، هادئ الأعصاب، بارداً، منهجيّاً». يكفي أن نفكّر في

المستويات المُختلفة لهذه الصورة حتّى نقتنع بأنّه لا علاقة لـ«شدق الكيس» بأيّ صورة بصرية. فهذه الصورة تتولّد داخل جهاز لاواعٍ أكثر خفاءً، أكثر عُمقاً. إنّها يونس مالِيّ يمكننا أن نُحلّله بالاستعانة بالموضوعات التي جمّعها ألّندي في كتابه الرأسمالية والجنسانية (Allendy, *Capitalisme et sexualité*).

هكذا يطرح الحلم مشكل قابلية انعكاس العيني والمجرّد. ويُخضِع كلّ قضاياه لعملية القلب البسيط للمناطقة دون أدنى اعتبار للقواعد التي تُحدّد هذا القلب. وهذا في الواقع نتيجة لماديّته، أي لأولوية الخيال الماديّ على خيال الأشكال والألوان.

وتكون هذه الحريّة في عملية قلبِ المادّة والمحمول بالطّبع في أوْجِها داخل الخيال الأدبيّ الذي يُصبح قوّة حقيقية للتحرّر البشريّ. وبالعودة إلى صفحة لورنس، بإمكاننا القول حقّاً إنّ كلّ شيء يمكنه أن يجعل نفسه موضوع قراءة، وبإمكان الصور الأدبية الأكثر غرابة أن تجعلنا نحلُم. وإذا ما استغلّ الأدب العمقَ الخياليّ الطّبيعيّ، فإنّ الثعبان سيكون عنصراً من هذا العمق.

عندها سيبدو الأدب بمثابة الفولكلور الحديث، الفولكلور وهو في حالة فعل. فأيّ فولكلور غريب هو ذاك الذي ينزع إلى جَدْلَنَة dialectiser [1] الصور القديمة بلمسةٍ من الأصالة! يُعَدّ الأدب الآن عملاً ضخماً للّغة فيه تكون الصور موسومة بعلامة نحوٍ خياليّ. فيُرجع للأسماء مادّتها. ولكلّ الكلمات تتكوّن، على ما يبدو، اشتقاقيّة étymologie أساسية، اشتقاقيّة ماديّة. سنعمل، بشأن الثعبان، على تقديم حجّة جديدة على أهمّية الخيال الماديّ.

(1) أي إدخال الصّور في علاقات جدليّة (المُراجع).

9

غالباً ما ننزع للحكم على الرموز من زاوية نظر الأشكال. فنتسرّع في القول إنّ الثعبان الذي يعضّ ذيله هو رمزٌ للخلود. هنا بالأحرى يلتحق الثعبان بالقوّة الضخمة لحلم يقظة الحَلَقَة. وتحتفظ الحَلَقة بكمٍّ هائلٍ من الصور بحيث يجب أن نُخصّص كتاباً كاملاً لنقوم بتصنيفها ولكي نُحدّد فيها عمل القيم الواعية واللّاواعية. فأن يكون الثعبان، ضمن صورةٍ نادرةٍ، تحقّقاً حيوانياً للحَلَقَةِ، فهذا ما يُعدّ كافياً حتّى يُشاركَ في **خلود كلّ حَلقة**. ولكنّ الشرح الفلسفيّ لا يُثري شيئاً. فعلى سبيل المثال، لا يُساعد هذا الثّقَل الفلسفيّ لهذه الصورة التي يشرحها إيليمر بورج (**صحن الكنيسة**، ص 254) (*La Nef*) على أيّ تأمّل للرمز: «بلا هوادة، أجمع في داخلي، مثل ثعبان يلتفّ على ذاته، الامتدادَ العميق بالامتداد، والديمومةَ بالديمومة، أنا ربُّكَ، كينونة الكائنات».

ستنبعث الحياة في كلّ شيء إذا ما فتّشنا في صورة الثعبان الذي يعضّ ذيله عن رمز **الخلود الحيّ**، رمز الخلود الذي هو علّة ذاته، علّة ماديّة لذاته. لا بدّ آنئذٍ أن نُحقّق العضّة الفاعلة والقاتلة في نفس الوقت ضمن جدل الحياة والموت.

وسيعمل هذا الجدل بدوره بمزيد من الوضوح كلّما كان أحد حَدَّيْهِ يتمتّع بنشاطٍ أكثر شدّة. والحال أنّ السُّمَّ هو الموت ذاته، الموت في طابعه الماديّ. فالعضّة الآليّة لا تمثّل شيئاً يُذكر، وإنّما **هذه القطرة من الموت** هي التي تُمثّل كلّ شيء. قطرة الموت، نبع الحياة! إنّ السُّمَّ إذا ما استعمِلَ في الأوقات الملائمة، في التزامن الفلكيّ السّعيد، فإنّه يُحقّق معه الشّفاء والشّباب. ليس الثعبان الذي يعضّ ذيله خيطاً ملتفّاً على ذاته، أو مجرّد حلقة من اللّحم، بل هو **الجدل الماديّ** للحياة وللموت، الموت الذي يخرج من الحياةِ والحياة التي

تخرج من الموت، لا على شاكلة متناقضات المنطق الأفلاطونيّ، بل على شاكلة القلبِ المُستمرِّ لمادّة الموت ومادّة الحياة.

كتب لوبليتييه[1] (Le Pelletier)، بفعل حاجته لامتداحِ قوّة المُذيب الكليّ (Alkaest) لفان هلمونت (Van Helmont) (ص 186): «إنه ثعبان لدغَ نفسه، فاستخلص حياة جديدة من سُمّه الخاصّ ليهبَ نفسَه الخُلُود». ثمّ (ص187)، يُضيف لوبليتييه: «إنه يُصبح خَميرةَ ذاته». وإنْ نحن تمثّلنا جيّداً القيمة اللّاواعية للخميرة في العصور قبل العلمية، لأدركنا أنّ الكائن الذي هو خميرة ذاته قد انتصر على كلّ عطالة.

على هذا النحو يكتشف الحدس الخيميائيّ نوعاً من الحميمية ضمن رمز الخلود الذي هو الثعبان الملتوي. ففي المادّة ذاتها، وبفعل التقطير البطيء للسمِّ داخل جسم الثعبان، يُهَيّأ موتُ ما يجب أن يموت وحياةُ ما يجب أن يحيا. لقد قُمنا بعقلنة كاملة للإنبيق حتّى عطّلنا كلّ أحلام يقظة أنبوبه (serpentin). فالأنبوب لا تمثّل لنا إلّا قناة مُلتوية، وُضعت بمهارة داخل الخزّان الأسطوانيّ، وإنّنا نعتقد عن طيب خاطرٍ أنّ الأنبوب يدين لاسمه ببساطة لشكلٍ مُحدّدٍ، دون تجاوز مملكة تماثُل الأشكال. أمّا للحالمين الكبار بالتقطير، فقد كان الأنبوب يمثّل جسمَ ثعبان. مجرّد أنبوبٍ، يتسرّب منه خُوَيطٌ من السّائل مثلما يحدُث عندما لا يضع مُقطّر النبيذ في نبيذه المقدار الصّحيح من الحلم. فإذا كان ماء النار ينزل قطرةً قطرة، فإنّ الأنبوب يقوم بوظيفة حيوان حَلَقيّ ويعطي الإنبيق أيضاً خُلاصةَ الشباب لديه، ماء الحياة الذي يجري في العُروق كسُمٍّ شافٍ[2].

---

(1) جان لوبليتييه Jean Le Pelletier، **الألكايست أو المُذيب الكلّي لفان هلمونت** *L'Alkaest ou le dissolvant universel de Van Helmont*، 1704.

(2) انظر حيْوَنة الإنبيق في رواية زولا Zola **الخمّارة** *L'Assommoir* (الفصل 10). ولقد أدرك هربرت زيلبيرير (مرجع سابق، ص 313) جيّداً الأهمّية اللّاواعية للتقطير البطيء. فالتقطير

نُدرك إذن لماذا أُسنِد اسم «الدَوَّار الكبير» للمُذيب الكلّيّ (Alkaest) لفان هلمونت. فما يقوم به الإنسان المقطِّر -homo destillans- بشكل اصطناعيٍّ، يقوم به الثعبان الذي يعضّ ذيله بشكل طبيعيٍّ، أو بالأحرى: بضرورة طبيعية. يجب على الثعبان أن يعضَّ ذيله من وقت لآخر، حتّى يتحقّق سرّ السّمِّ، حتّى يتفعّل جدل السمّ. عندها يُجدّد الثعبان جلده؛ فيتجدّد كيانُه تمام التجدّد. ومن أجل هذه العضّة، من أجل تجديد الشّباب هذا، يختفي الحيوان الزّاحف، وفي ذلك سرّه. «في كلّ العصور وعند كلّ الشعوب، يقول كاسنير (عناصر العظمة البشرية، الترجمة ص 201 (Kassner, *Éléments de la grandeur humaine*)، اعتُبِرَ الثعبان بمثابة الحيوان الغامض، الحيوان السحريّ، الحيوان-التحوّل»[1].

عندما ندرك أن الثعبان الملتوي هو الحياة الدوّارة عوض أن يكون رسماً دائريّاً، فإنّه سيكون بإمكاننا أن نقدّر بشكل أفضل بعض الأساطير. في رواية سيدراك (*Roman de Sidrac*)، التي نشرها لانغلوا (Langlois) (ج 3، ص 226)، نقرأ: «إنّ كلّ ثعبان لم يُقتَل بشكل عَرَضيّ يعيش ألف عام ويتحوّل إلى تنّين». كما يُمكننا أن نحكم بشكل أفضل أيضاً على بعض التطبيقات الطبّية مثل حَساء الأفعى أو مسحوق الأفعى. وقراءة كتاب شاراس (Charas) وحده حول ملح الأفعى يكفينا للبرهنة على أنّ للمادّة أيضاً أساطيرها. إنّ مادّة الثعبان مادّة أسطورية.

هو، بالنسبة إليه، أن تنزل القطرات قطرةً قطرة (نزل *destillare = herabtropfen*:النزول قطرةً قطرة).

(1) في الهرنا فيدا (Alharna-Véda)، تستمدّ الثعابين هذا السّمَ من قوّة عليا. «هذا السمّ يهب للثعابين موارد وجودها» (ترجمة فيكتور هنري Victor Henri، الكتاب 3، 1894).

10

إذا ما تتبّعنا الآن الخيال الحركيّ الذي تقوم الصورة التقليدية للثعبان بإثارته، فإنّه بإمكاننا أن نقول إنّ الثعبان هو الفاعل الحيوانيّ للفعلين «طوّق» و«تسلّل». فالزّواحف تريد أن تلمس، مثلما يقول لورنس (الكنغر، الترجمة، ص 391)، «فاللّمس يجتذبها». وهي تلتفّ على نفسها لتلمس نفسها بنفسها. وهي تطوِّق لتلمس بجميع أنحاء جسمها. قد نعتبر هذه الرؤية جزئية حقّاً، ولكنّنا بقليل من الانتباه سنعرف أنّها إحدى لحظات خيالنا، اللّحظة الأولى، التي سرعان ما يمكن تجاوزها بفضل اهتمامات أرقى. وإنّه لمن الغريب أن يكون قد كُتِبَ كثيراً حول تمثال آل لاوكون (Laocoon)[1] دون التموضع أبداً في زاوية نظر الثعبان. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ خيالاً مُحَيْوَناً إلى حدّ ما سيُحسّ ببعض المتعة عندما يعيش من جديدٍ قوى الكائن المُوْثِق، الكائن المُطوِّق. وسيُحسّ بآثار عقدة لاوكون التي يكون فيها الخيال معلّقاً بين التقزّز والانجذاب. إنّنا نحسّ بقوّة بهذا التناقض الوجدانيّ أمام الحاوي، وأمام المرأة ذات القلادة المتشكّلة من الزواحف. الثعبان، الكائن العاري، يُعرّيها. الثعبان، الكائن المتوحّد، يعزلها. هذا إحساس أدهش رودولف كاسنير Rudolf Kassner (كتاب الذكرى *Le Livre du souvenir*، الترجمة، ص 178). فالحاوي، يقول، يعمل بفضل نوعٍ من إيمائيّة الحركة العارية، من العُري المُتحرّكِ: «إنّ الخاصية البارزة في هذا الوجه، هي الطّريقة التي تلقّى بها حركات الثعبان واستوعبها في ملامحه، هجومه العنيف الذي أصبح على هذا النحو مرآة الحيوان، إنّها الطّريقة التي وجد فيها الإنسان نفسه مُجبراً ليتحوّل إلى ثعبان، ليُصبح أفعوانيّاً. وفي هذا بالذات يكمُن عُريُه: عُري ذاك

(1) تمثال إغريقيّ قديم يُدعى «آل لاوكون» يصوّر الكاهن الطرواديّ لاوكون Laocoon واثنين من أبنائه تهاجمهم ثعابين تتشابك حول سيقانهم. ويذكر هذا المشهد كلّ من هوميروس وفرجيل (المُراجِع).

الذي يتحوّل. لقد كان عارياً مثل حيوان لا مثل إنسان». سبق أن قلنا في الفصل الأول من كتابنا **الأرض وأحلام يقظة الإرادة** إنّ الموادّ القوية والصلبة تُعطينا صوراً لإرادتنا. وبعض الحيوانات -والثعبان أحدها- تُعطينا أيضاً دروساً خاصّة في الإرادة؛ فالتواءات لاوكون المطوَّق تستجيب لالتفافات الكائن المُطوِّق.

هذه التشابهات هي التي يعرف الأدب المعاصر، بفضل فنّه الجديد في التوجّه رأساً نحو الصور، كيف يُصوّرُها. في **المتحف الأسود** لبيار دوماندياراغ (Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*) (ص 94)، نقرأ: «... يجذب تمثال للاوكون انتباهه، وتبدو له التواءات المجموعة بمثابة تحدّيات يجب عليه رفعها فوراً، بمثابة دعوات لألعاب الحجر والجِلد...». وها هو الحالم وقد تملّكه كابوس العُري الأفعوانيّ (ص 95): «يبدو أنّ الجماعة، وبتأثير من وهم حسّيّ غريب، قد بدأت في التحرّك إثر احتكاكها بإنسانٍ عارٍ؛ على الرغم من أنّ الحجر يظلّ حجراً؛ وليس هناك دائماً من آيةٍ أخرى غير هذه الطبيعة الغريبة نوعاً ما، التي تسمح لإنساننا بأن يُحطّم قالبَه المألوف لينصهر مع كلّ من يرغب فيهم، شريطة أن لا يُغيّر من حجمه». الكاتب هو أيضاً مادّة الصور وحركاتها؛ يريد أن يعيش بهمّةِ الحركات الزواحفية المختصّة جدّاً، الحركات اللّاوكونيّة، على نفس نمطِ **العدوانيّة المُطوّقة**: «هل ترون كم يتمدّد، الآن؟ لقد تحوّل من جديد إلى لولب مدوّخٍ يرتمي حول الشيخ النبيل، ولم يعد الأمر، في بعض الأحيان، يمثّل للعينِ المنبهرة غير دوّامة من الانعكاسات المذهّبة بشكل فاتر تجري على الرّخام كما لو أنّه سيبتلعها؛ ثمّ إنّه خيطٌ مسوّطٌ، شبيه بتلك الزواحف الشجرية النحيفة لشبه الجزيرة الهندية، يتدلّى تحت النتوءات العضلية البارزة للتمثال؛ كلّ ذاك يتكثّف حتّى يصير نوعاً من العُدار أو من الحبّار؛ مسكون بثعابين ضخمة متحدّرة من

ذراعَي الإنسان وساقيه وجسمه برمّته على شاكلة نماذجه المتحجّرة». على هذا النحو، تُصبح الأذرع والسيقان ذاتها حقائق زواحفية. فالخيال الحركيّ يُعبّر عن تماهي الكائن المُهَاجَم والكائن المُهَاجِم. ويبدو أنّ الحجر ذاته يردّ على تموّجات الثعابين. فلم يعد الأمر يتعلّق بأن نحبّر مقالاً مثلما يفعل شوبنهاور Schopenhauer حتّى نعرف ما إذا كان على لاوكون أن يصمت أو أن يصرخ. وقد اهتمّ بيار دومانديارغ بالجانب الحركيّ في الثعبان. فإذا أرهف السّمع، فذلك لكي يقول إنّنا نريد «ألّا نسمع البتّة الضجيج المتّصل للحَلَقات السّريعة»، ضجيجٌ «يُثير السّيور المفروكة». في الصفحة اللاحقة، وبمجرّدِ طردِ هذا الضجيج بفضل الطّيور المغرّدة، تنحلّ عقدة الثعابين، وعندها يهدأ كابوسٌ يصوّر لاوكون فعّالاً، بحيث يجعل الحالمَ متهيّئاً لتلقّي صور جديدة، ومستعدّاً لتوتّرات جديدة.

بإمكان صفحة بيار دومانديارغ أن تكون مبحثاً لدراما وحشية (*thériodrame*) حقيقية بالمعنى الذي يتكلّم فيه مورينو (Moreno) عن دراما اجتماعية (sociodrame). وبالفعل، غالباً ما يشعر الخيال بالحاجة لمقارنة نفسه بالحيوانات. فوسائلنا الهجومية الخيالية هي من الكثرة بحيث نكون في حاجة لتجميع أنواع العدوانية الحيوانية حتّى نتمكّن من معرفة أنفسنا حركيّاً معرفة دقيقة. لذلك يُعدّ أثر لوترremoveامون (Lautréamont) من نواحٍ عديدة ألبوماً من الدراما الوحشية. وهو يُساعدنا، على المستوى الخياليّ، على إنجاز عالم وحشيّتنا.[1]

(1) «لوتريامون» (1940) هو الكتاب الذي خصّصه باشلار للاشتغال على الخيال المُحيوَن أو الخيال الحيوانيّ كما يظهر في «أناشيد مالدرور» للشّاعر الفرنسيّ إيزودور دوكاس، المعروف باسمه المستعار لوتريامون. وهو أفضل تعبير عن «عقدة الحياة الحيوانية»، التي تعطي لأثر لوتريامون قوّته بكاملها، وهي عقدة تعبّر أحسن ما يكون التعبير عن خيال القوّة عند الإنسان، خيال يجد جذوره الأولى في أعمق ما لا نعرفه عن ذواتنا، في الخزّان الكبير للإنسانية البدائية المتوحّشة، في منطقة «الأشعّة ما تحت الحمراء للحياة العنيفة» =

وسوف نجد نفس دروس الخيال الحركيّ إذا ما اعتبرنا الثعبان بمثابة الفاعلِ المُحيْوَن للفعل «تسلّل». كتب بوميه في **المبادئ الثلاثة للجوهر الإلهيّ** (الترجمة، ج 2، ص 12) (Böhme, *Les Trois principes de l'essence divine*): «لقد تسلّل... الشيطان داخل الثعبان». وإنّنا لا نستطيع أن نرى أنّ هذا الحيوان المُتسلّل دون أن نلاحقه في تسلّله، في انسياباته. إنّ المعاني الأكثر تجريدية مثل سرّب **كلمة في الأذن**، رغم كونها قد قامت باجتياز العديد من الطبقات من الاستعارات، فإنّها تستعيد هنا اشتقاقيّتها المجسّمة.

وبالإضافة إلى ذلك، نستعيد من خلال آلية التسلّل الحيوانيّ هذه العديد من الصور الحركيّة التي سبق أن أشرنا إليها في فصلنا حول السيْر المتاهيّ:

«... أحياناً الوميض المزرقّ لأحدِ الزواحف
يُضيء فجأةً رعبَ أقبيته»

مثلما يقول لوران تيّاد (**قصائد رثائيّة، الأعمال**، I، ص 121) (Laurent Tailhade, *Poèmes élégiaques*)، جامعاً صورتَي المتاهة والثعبان.

ولكن بالإمكان ألّا نرى في ذلك غير صورة عابرة. وسنعمل على أن نبيّن أنّها تُحدّد حركة صورٍ يمكنها أن تجرفَ الكائن برمّته إلى حدود أعماقه. ومثلما أنهيْنا الفصل حول المتاهة بصفحة لبيَيلي، فإنّه بإمكاننا أن نغترف من نفس المَعِين خاتمتنا حول الثعبان.

تمتزج أحلام يقظة بييلي في الواقع بذكريات المتاهات والإحساس بالمِجسّات. تحرّكها الثعابين (مرجع سابق، ص 53): «ها أنذا في العالم برأسي

= (Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1939, p. 187)، التي كشف عنها روجيه كايوا وسبر أغوارها في كتابه الأسطورة والإنسان (Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Pris, éd. Gallimard, 1938). (المُترجم)

وحده، فقدماي قد ظلّتا داخل الأحشاء التي تقيّدُهما؛ وإنّني لأُحسّ بهما تعيشان كما لو كانتا ثعبانين، أمّا أفكاري فهي أساطير بسيقان ثعابين: وأنا أختبر هذه الأشياء الجبّارة...

«... ثعابين تجول بداخله (داخل جسم الطّفل ذاته)، وحوله لتملأ مَهْدَه».

إنّ حكاية الثعابين في مهد هرقل لا تُعطينا حميمية الأسطورة. تُراقبُها الصور الخارجية، فتعكس فوراً الأسطورة الحميمية كصراعٍ بالأيدي والأذرع ضدّ عدوٍّ خارجيّ. ولكن على العكس من ذلك، تتصارعُ الحكاية الحالمة للشّاعر ضدَّ زاحفة داخليّة، ضدَّ العدوِّ الباطنيّ المتموّج داخل جسده الخاصّ، ويكتب بيبلي: «لا زلت أسيّج الأحداث الأولى للحياة بالكلمات.»..

ويواصل القول: «الإحساس، عندي، ثعبانٌ: فيه تختلط الرغبة بالشعور بالفكر في جسم فسيحٍ بسيقان ثعبان، جسم عملاق؛ هذا العملاق يخنقني، والوعي يعمل على التّحرّر منه؛ ها هو قد تحرّر، لم يعد سوى نقطة دقيقة تُقذَف عبر ما لا نهاية له من الدّهور؛ من أجل السيطرة على المهول الضخامة... ولكنّها تفشل في السيطرة عليه.»..

أي نعم، الإحساس يهرب، حارّاً للحظةٍ في الطّاقة المتدفّقة، ثمَّ بارداً، يتسلّل، ليس له مشروع، يتموّج داخل العضلات، تحت الجلد، مورّماً الفخذ مثل زاحفة ضخمة... احلموا في مادّة جسدكم ذاتها، محاولين استعادة القوى البدائية، وعندما يكون جهدكم الأوّل ضخماً، فإنّكم ستثيرون صور واحد من الآلهة العماليق وهو يُحرّك ثعابين في مهده. عندها ستفهمون رعب عبارة بيبلي وحقيقتها: **الإحساس ثعبان.**

إثر ذلك، يتمفصل الإحساس، ويتزوّد بالأعضاء، ويتموضع. ولكنّه في أحلامه الأولى –ومن إحساساتنا الأولى لا يمكننا أن نفصل أحلامنا الأولى– يكون انتفاخاً ينتشر، انتفاخاً يغزو الجسم بكامله.

إثر ذلك (ص 54)، يقوم بيبلي بترجمة ذكريات إحساساته البدائية على هذا النحو: «تنفصل الإحساسات عن الجلد الذي أصبح شبيهاً بغلافٍ فأزحف بداخله وكأنّني أزحف داخل أنبوبٍ؛ فيتسلّلون ورائي؛ هكذا كان الصعود الأوّل في الحياة.»..

إنّ مُريداً لأوتو رانك (Otto Rank)، لن يتردّد، وهو يقرأ هذه الصفحات وصفحات أخرى، في أن يُشخّص في ذلك صدمة للولادة. ولكن بيبلي يربط إحساساته للكائن الزّاحف بكلّ ولادة. وبشكل أدقّ إنّ كلّ حلم يقظة كبير، هو فينا، ولادة. ويبدو أنّ كلّ شيء في نظر بيبلي يبدأ عبر التمدّد، عبر التمدّد ببطء، بعُسْر. فالوعي يتولّد ماديّاً عن تمدّد، وحركيّاً عن تموّج. إنّه الخيال الزّواحفيّ. إنّه خيال كائن من كائنات الأرض، يتجوّل في المجارير الجوفيّة المظلمة.

وحده التأمّل الأرضيّ والجوفيّ بإمكانه أن يجعل حكاية أحلام يقظة استثنائية للغاية حكاية مقروءة. وفي غياب هذا الإعداد للصور الماديّة والحركيّة، نفقد فائدة البدائيّات التي استعادها الكاتب. فكيف يمكننا أن نتلقّى بخلاف ذلك مرّة أخرى الإثارات الحركيّة لأحلام يقظة مثل حلم اليقظة هذا (ص 55): «إنّ أطول ثعبان على الإطلاق، عمّي فاسيّا (Vassia)، كان يزحف على ظهري، بأقدامٍ-ثعابين وشاربَي إنسان، ثمّ ينقسم إلى جزءَين: أحدهما جاء للعشاء عندناً، والآخر اعترضتُه إثر ذلك على غلاف كتابٍ مفيدٍ، الوحوش المندثرة (*Les Monstres disparus*) ؛ وكان يُسمّى «ديناصوراً»؛ وفي حين يؤكّد بعضهم على أنّ الدناصير قد اختفت، كنت أنا قد اعترضتها في الحالات الأولى لوعيي». وبصورة عامّة الثعبان هو السّرداب البارز، المفعول الحيّ للمتاهة. وباختصار يستعيد بيبلي تركيبة صور المتاهة وصور الثعبان، دون أن ينسى الصورة القضيبية النّهائية، التي إذا ما عيشت جيّداً، فإنّها تُحرّر المرءَ

من أشكال الرُّعب السابقة: «ها هي إذن صورة صعودي في الحياة: ممرٌّ، قبّةٌ وظُلمةٌ؛ وثعابين تطاردني... هذه الصورة شبيهةٌ بصورة تخبُّطي داخل أروقة المعبد، بصُحبةِ رَجُلٍ برأس ثورٍ، والصولجان بيده.»..

11

بالطبع، كلّ كائن زاحف يكون في عُرف الخيال شبيهاً بالثعبان. فالدّودة التي يمكن أن تكون موضوع دراسة أدبية هي في الغالب مشروع حيوانٍ زاحف. وعندما نقرأ بوميه، نحصل على العديد من الأمثلة لامتزاج صور الدودة والثعبان. فعلى سبيل المثال، ليس هناك ما هو أكثر شيوعاً، في خيال النّار، من المقارنات بين اللّهب والأفعى. بوميه (I، ص 319) يتكلّم فقط عن «دودة جميلة ولمّاعة فقط في تألّق النار».

ومن بين الحيوانات التي تتلقّى العلامة الأرضية، لا بدّ أن نسجّل أيضاً النّمل، الذي يُسمّيه أحد المترجمين القدامى **للحمار الذهبيّ** لأبوليوس (Apulée, *L'Âne d'or*)، وقد كتب ذلك في 1648: «رضيعات الأرض المرتعشات». والأساطير التي تُقدّم فيها النمال باعتبارها حرّاساً للكنز كثيرة للغاية. ولن نقدّم إلّا مثالاً واحداً نقتبسه من كتاب الحيوان لفيليب دو تاون (Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*) (لانغلوا، 3، ص 19): «هناك في أثيوبيا نمال بضخامة الكلاب؛ تجمع التّبر من أحد الأودية هناك، ولا أحد يمكنه أن يقترب من كنزها دون أن تعضّه ليموت إثر ذلك. فاخترع أهل البلد حيلة لذلك: إذ يرسلون للنمل أفراساً وَلدت لتوّها، تكون محمّلة بصناديق مفتوحة؛ فيعبّئ النمل هذه الحاويات بالذهب؛ فتُثار الأمهار لتبدأ في الصهيل، فتهرع الأفراس لتعود مسرعةً». (انظر أيضاً هيرودوت، 3، 10). إنّ قوة النمل الهرقليّة تستحقّ أيضاً بعض الملاحظات. ففي نظر

رويسبروك لادميرابل (زينة الأعراس الروحية، الترجمة، 1928، ص 114)
(Ruysbroeck l'Admirable, *L'Ornement des noces spirituelles*)،
«تتمتّع هذه الحشرة الصغيرة... بالقوّة والحذر، وحياتها قاسية جدّاً».

بالإضافة إلى ذلك، غالباً ما تُربط قرية النّمل، في الفولكلور الهنديّ، بالثعبان؛ فالثعبان على سبيل المثال يلتفّ على نفسه داخل قرية النّمل. وفي الكثير من النصوص، تُخفي قرية النّمل كنزاً والثعبان هو من يحرسه (انظر فوغل Vogel، مرجع سابق، ص 28).

الفصل التاسع

الجذر

«لا أحد يعلم إن لم يكن جسده نبتةً قدّته الأرض لتعطي
اسماً للرغبة».

(لوسيان بيكر Lucien Becker)

1

إنّ المزيّة الفلسفية للصور الأولى هي التي تتمثّل في أنّنا عندما ندرسها بإمكاننا أن نفصّل، بشأن كلّ واحدة منها، كلّ مشكلات ميتافيزيقا للخيال. وتُعَدّ صورة الجذر، من هذا المنظور، ملائمة بشكل خاصّ وهي تتوافق، بالمعنى اليونغيّ، مثلما هي حال صور الثعبان، مع أنموذج أصليّ مغمور داخل لاوعي كلّ الجماعات البشرية وتتمتّع، في مستوى الجزء الأكثر وضوحاً من الذهن، بما فيه مستوى التفكير المجرّد، بقوّة استعارات متعدّدة، بسيطة ومفهومة دائماً. وتعبُر الصورة الأكثر وضوحاً والاستعارات الأكثر حرّية على هذا النحو كلّ مناطق الحياة النفسيّة. فعالِم النفس الذي يدرس في بحثٍ طويلٍ الصورَ المختلفة للجذر سيقوم باستَكشاف كاملِ النفس البشرية. ونظراً لعدم استطاعتنا أن نضع هنا كتاباً كاملاً حول الجذَر، فإنّنا سنخصّص له فصلاً.

تتكثّف القيم الدرامية للجذر في هذا التناقض الوحيد: الجذر هو الميّت الحيّ. هذه الحياة الجوفية تُحَسّ بشكلٍ حميميّ. والنفس الحالمة تعلم أنّ هذه

الحياة هي نومٌ طويلٌ، موتٌ بطيءٌ، على مهل. ولكنّ خلود الجذر يجد حجّةً صارخةً، حجّة واضحة يتكرّر استحضارها، مثلما هو الشأن في سفْر أيّوب (الفصل 14/ 7 و8).

«ذلك أنّه إذا ما قُطعَت شجرة، فإنّ هناك أملاً، وستنبت من جديد، وستكون لها فروع أخرى؛

«على الرغم من أنّ جذرها قد شاخ تحت الأرض، وجذعها يبدو وكأنّه ميّتٌ في الغبار».

كبيرة هي الصور الخفيّة التي تتجلّى على هذا النحو. يُريد الخيال دائماً أن يحلم وأن يفهم، أن يحلم ليفهم بشكل أفضل، وأن يفهم ليحلم بشكل أفضل.

إنّ الجذر، وقد اعتُبر بمثابة صورة حركيّة، يتلقّى أيضاً القوى الأكثر تنوّعاً. فهو في نفس الوقت قوّة حفظٍ وقوّة حفر. في أقاصي العالَمَيْن، عَالَمي الهواء والأرض، تتحرّك صورة الجذر بطريقة مُفارِقة في اتّجاهَين حسبَ ما إذا كنّا نحلم بجذرٍ يرفع إلى السّماء عُصارات الأرض، أو بجذر سيذهب للعمل عند الأموات، ومن أجل الأموات. مثلاً، إذا كان من الشّائع جدّاً أن نحلم بجذر ينقل فعله المُلوِّنَ إلى الزهرة المُشرقة، فإنّ بإمكاننا أن نجد بالإضافة إلى ذلك صوراً نادرة وجميلةً تُعطي نوعاً من القوّة المُجذِّرَةِ للزهرة المُتَأَمَّلَة. فالإزهار الجيّد هو الطريقة المؤكّدة للتجذّر. تلك هي الصورة الجميلة للوك دوكون (Luc Decaunes) التي يردّها ليون غابرييل غرو (Léon–Gabriel Gros) بصوابٍ إلى حركيّة «الأمل العنيف»، الأمل الحفّار:

«لقد أعطت الزهرة الجذورَ العملاقة

وإرادةَ الحبّ رغمَ الموت».[1]

2

يمثّل الجذر دائماً اكتشافاً. ونحن نحلم به أكثر ممّا نراه. وهو يُدهشنا عندما نكتشفه: أوَ ليس هو صخرٌ وشَعْرٌ، خيطٌ دقيقٌ مرنٌ وخشبٌ صلبٌ؟ بفضله يكون لدينا مثال عن التناقضات في الأشياء. يتحقّق جدل المتضادّات، داخل مملكة الخيال، بمساعدة الأشياء، وفي شكل تعارضات لموادّ مختلفة، مشيّأة للغاية. فكم سننشّط الخيال إذا بحثنا بشكل منتظم عن الأشياء التي يُناقض بعضها بعضاً! عندها سنرى الصور الكبيرة مثل الجَذر وهي تُراكم تناقضات الأشياء. فالنفي يتمّ إذن بين الأشياء وليس فقط بين القبول بالسّماح باشتغال فعل ما أو رفض اشتغاله. فالصور هي الحقائق النفسيّة الأولى. وكلّ شيء يبدأ من خلال الصور، حتّى في التجربة ذاتها.

الجذر هو الشجرة العجيبة، هو الشجرة الجوفية، الشجرة المقلوبة. تشكّل له الأرض الأكثر ظلمةً -كالبرْكة، دون البرْكة- هي أيضاً مرآةً، مرآة غريبة كثيفة تُضاعف كلّ حقيقة هوائية عبر صورة تحت الأرض. بفضل حلم اليقظة هذا، يعبّر الفيلسوف الذي يكتب هذه الصفحات بما فيه الكفاية عن المدى المفرط في الاستعارات الغامضة الذي يمكنه أن ينخرط فيه في الوقت الذي يحلم فيه بالجذور. وله عُذرٌ في كونه غالباً ما وجد في قراءاته صورة شجرة تنبت بالمقلوب وجذورها، الشبيهة بالأوراق الخفيفة، ترتعش في الرياح الجوفيّة في الوقت الذي تتجذّر فيه فروعها بقوّة في السماء الزرقاء.

فعلى سبيل المثال، كتب عاشقٌ كبيرٌ للنّباتات مثل لوكين (Lequenne)،

---

(1) ليون غابرييل غرو، **لوك دوكون أو عُنُف الأمل** *Luc Decaunes ou les violences de l'espoir* (كرّاسات الجنوب *Cahiers du Sud*، ديسمبر 1944، ص 202).

وبعد أن روى تجربة دوهاميل (Duhamel) الذي يقوم حقّاً بقلب شجرة صفصاف صغيرة ذات عام من العمر حتّى تصبحَ الفروع جذوراً وحتّى تُظهر الجذور في الهواء براعمَها: «أحياناً، وأنا أرتاح في ظلّ شجرة إثر العمل، أُسْلِم نفسي لهذا الغياب النصفيّ للوعي الذي يخلط السماء بالأرض. أفكّر في الأوراق-الجذور التي تشرب بنهم في السّماء، وفي الجذور، هذه الأغصان العجيبة التي تهتزّ نشوةً تحت الأرض. ليست النبتة عندي ساقاً وأوراقاً فقط. بل أراها أيضاً في هذا الغصن الثاني، المرتعش والمخفيّ».[1] إنّ هذا النصَّ كاملٌ نفسيّاً، ما دام الحلم الذي رواه لوكين قد كان مسبوقاً بعقلنته ضمن التجربة التي قام بها دوهاميل. قد يقول مراقبٌ إنّ بإمكاننا أن نحلم، بيد أنّ ما بيّنه دوهاميل صحيحٌ تماماً. وعلى هذا النحو تندمج في الواقع كلّ أحلام الفسْل وترقيد الكرمة ونباتات أخرى. لكن من أين تأتي هذه الممارسات؟ سيُجيب كلّ فكر وضعيّ بأنّها تأتي من «التجربة» وأنّ مناسبة سعيدة قد علّمت الفلاّح الأول فنّ الفسْل. ولكن ربّما سمحنا لفيلسوف معنيّ بالصورة أن يقترح على العكس من ذلك امتيازاً للحلم. فهو يتذكّر أنّه قد غرس غابات ضخمة في حديقته الصغيرة وأنّه لطالما حلمَ قُرب تلك الصفوف البالغة الامتداد حيث يُصار إلى ترقيد الكروم على حوافّ حقول البرسيم. نعم، لماذا تُرفض «الفرضيّة العلمية» للأحلام باعتبارها ممهدّات للتقنيات؟ لماذا لا تكون الترقيدة الأولى من إيحاءات حلم اليقظة المتواتر جدّاً، والقويّ جدّاً، بالشجرة المقلوبة؟[2]

---

(1) لوكين Lequenne، النباتات البرّية *Plantes sauvages*، ص 97—98.

(2) عندما يتحدّث باشلار عن كيفية نشأة العُقَد الثقافية، فإنّه غالباً ما يستعمل مفهوم الزرع، ومفهوم الترقيد، وهما مفهومان يستقيهما باشلار من سجلّه الفلاحيّ، باعتباره طفل الأرياف والحقول والأحراش. وإذ يتحدّث عن زرع العقد الثقافية، وزرع الفنّ، مستعيناً في ذلك بـ«صورة غارس الاشجار»، فحتّى يميّز الحقل الذي يشتغل عليه عن الحقل الذي عوّدنا التحليل النفسيّ الفرويديّ بالاشتغال عليه. فالعقدة الثقافية تُزْرَع في نظر باشلار =

هل يجب علينا، أمام صور على هذه الدرجة من الكثرة، وعلى هذه الدرجة من التنوّع، والتي تستهزئ بالكثير من التناقضات، أن نندهش من أنّ كلمة جذر، المُستعمَلَة في التحليل النفسيّ، تتميّز بثراءٍ ضخم من التداعيات؟ إنّها كلمة مُحفِّزة، كلمة تجعلنا نحلم، كلمة تأتي لتحلم فينا. تَلفّظوا بها بلطفٍ، في أيّ سياقٍ شئتم، وستقوم بإنزال الحالم إلى ماضيه الأكثر عمقاً، وإلى اللّاوعي الأكثر قِدَماً، أبعد من كلّ ما يُشكّل شخصيّته. تساعدنا كلمة «جذر» على الذّهاب إلى «جذر» كلّ الكلمات، إلى الحاجة الجذريّة للتعبير عن الصور:

«الأسماء المفقودة لحضوري البشريّ
تنصرف بدورها نحو الأشجار النائمة».

يانيت ديليتان تارديف، **محاولة العيش**، ص 14)

(Yanette Delétang-*Tardif*, *Tenter de vivre*, p. 14).

يكفي أن نلاحقَ الأشجار داخل الأرض، حيث تنام، ملء جذورها، حتّى نجد في «الأسماء المفقودة» ثوابت إنسانية. هكذا تكون الشجرة توجّهاً للأحلام:

«في الخارج تكون الشجرة هنا ومن الجيّد أن تكون هنا،
علامة ثابتة على الأشياء الغائصة في الطّين»[1]،

= لصقَ عقد أكثر عمقاً، تماماً كالنّبتة الصغيرة التي يتمّ استنباتها إلى جانب أمّها، وفي علاقة بأمّها، فتصبح الفروع جذوراً، وتصبح الجذور براعم ثمّ أزهاراً ترفرف في الهواء، مثلما تصبح أحلام اليقظة أعمالاً فنية، وصوراً نادرة وجميلة. أضف إلى ذلك ما يريد باشلار تأكيده من أنّ حلم اليقظة هو الذي أوحى بتقنية الترقيد، وليس الترقيد نتاج تجربة واعية، فأحلام اليقظة هي الأرضية التي تبلورت عليها النظريات العلمية الأولى، وهي أيضا الأساس الذي قامت عليه التقنيات الأولى. (المُترجم)

(1) غيلفيك Guillevic، أرض ماء *Terraqué*، ص 132.

مثلما يقول شاعرٌ نادرٌ يعرف كيف يقرأ العلامة المُسيطِرة في الأشياء. وهكذا يجد، مثل فيكتور هوغو، «من جهة الجذور»:

«القفا المظلم للخلق».

(ف. هوغو، أسطورة العصور، السّتير).

(V. Hugo. *La Légende des siècles. Le Satyre*).

إنّ ما هو صلبٌ حقّاً فوق الأرض يتمتّع بالنسبة للخيال الحركيّ بجذرٍ قويّ. وفي نظر فيكتور هوغو، «تنمو المدينة مثل غابة. وكأنّ أُسُسَ منازلنا ليست بالأسس، بل جذور، جذور حيّة يسيل فيها النّسغ»[1].

كذلك أيضاً، يكفي شخصية من شخصيات فيرجينيا وولف أن تُمسك بين يديْها ساقاً وها هي قد أصبحت جذراً[2]: «أمسك ساقاً بيدي. أنا نفسي السّاق. تنغرس جذوري في أعماق العالَم، من خلال الطّين الجافّ والأرض المبلّلة، من خلال عروق الرّصاص، وعروق الفضّة. لم يعد جسمي إلّا ليْفةً. كلّ الهزّات تتردّد أصداؤها فيَّ؛ وثقل الأرض يعتصر أضلعي. هناك في الأعلى، كانت عيناي بمثابة ورقتين خضراوين عمياوين. أنا لست إلّا طفلاً تكسوه صدْرة صوفٍ رماديّة». إنّ محلّلاً نفسيّاً يُمارس الحلم اليَقِظَ سيتعرّف في ذلك على الفور على حلم بالهبوط. وهو على إخلاص حُلُميّ عجيب. فالحالم يتبع إغواء الشيء روحاً وجسداً: إنّه ساقٌ، ثمّ جذر، وهو يعرف كلّ الصلابات المتاهيّة، ويتسلّل كعرق معدنيّ وسط الأرض الثقيلة. في نهاية هذه الوثيقة الحُلُميّة القيّمة تركنا الجملة: «أنا لست إلّا طفلاً تكسوه صدْرة صوفٍ رماديّة»، لنبيّن بأيِّ يُسرٍ، شبيهٍ بمجرّد نقرة من الإصبع، تستطيع فيرجينيا وولف أن تعيد حالميها إلى الواقع. هناك بالفعل استمرارية في الانتقال من

(1) فيكتور هوغو Victor Hugo، الرّاين *Le Rhin*، ج. 2، ص 134.

(2) فيرجينيا وولف Virginia Woolf، الأمواج *Les Vagues*، الترجمة، ص 18.

الواقع إلى الحلم، ولكن -مفارقة بارزة!- هناك دائماً انفصال في الانتقال من الأحلام إلى الواقع. فكلّ يقظة خالصة هي ظهور مقتضب.

وبإمكاننا أن نجد في رواية فيرجينيا وولف أحلاماً أخرى خاصّة بالجذر (ص 92): «تنزل جذوري عبر عروق الرّصاص، عروق الفضّة، عبر الأرض المبلّلة التي تفوح منها رائحة مستنقع وصولاً إلى عقدة مركزية قُدّت من ألياف السنديان». ويُعطينا نفس الحالم (ص 26) الحياة الكثيفة للباقة: «تلتف جذوري حول الكرة الأرضية مثلما تلتفّ جذور النباتات داخل أصيص الأزهار». وهذه طريقة أخرى لتملّك الأرض بكاملها عبر جذور مخاتلة. نفس الصورة نجدها حيّةً في إحدى قصائد ريفردي (Reverdy):

«جذور العالم
تتدلى
أبعدَ من الأرض»

(بيار ريفردي، **معظم الوقت**، ص 353).

(Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, p. 353).

في بعض الأحيان ليست صفحة فقط، مثلما هي الحال عند فرجينيا وولف، هي التي تنتعش بفضل صورة الجذر؛ بل أثر بكامله. لنقرأ، على سبيل المثال، أثرَ ميشيل بريشْفين: **الجنسنغ** (Michel Prichvine, *Ginseng*)[1] وسنتعرّف فيه على القوّة التركيبيّة لصورة الجذر هذه. لم نعد نعرف، لفرط ما حلمْنا، هل الجنسنغ جذر نباتيّ أم جذر حياة (الترجمة، ص 51): «إنّني أفكّر في هذا أحياناً بشكل عميق جدّاً وبعناد كبير إلى درجة يُصبح معها جذر الحياة هذا خياليّاً في نظري، إلى درجة يمتزج فيها بدمي، ويُصبح قوّتي ذاتها...».

(1) الجنسنْغ: نبات معروف بفوائده الطبيّة (المُراجِع).

وتنتقل الصورة، خلال الحكاية، إلى «جنسينغ» قرون الإيّل. هنا أيضاً يكون هو «جذر الحياة»، «مبدأ الحياة» (انظر ص 65). ثمَّ تأتي الصفحة التي يصبح فيها التأمّل، ويُصبح فيها العمل العلميّ أيضاً جذور الحياة (ص 74) ويكون العمّال «أقرب إلى الهدف من أولئك الذين يبحثون عن نبتة ما قبل-تاريخية في التايغا[1] البدائية». يكمن فنّ بريشفين برمّته في أن يُحافظ طوال ثمانين صفحة على هذا التوافق بين الأشياء والأحلام، بين صور الواقع واستعارات أقدَم أحلام اليقظة. الجذر ينمو. إنّه يصلُح كصورة سعيدة لكلّ ما ينمو. حسب بيكون (تاريخ الحياة والموت، الترجمة، ص 308) (Bacon, *Histoire de la vie et de la mort*)، لكي نجدّد شبابنا لا بدّ أن نأكل ما ينمو من «الحبوب والبذور والجذور». هذه القيمة الحركيّة البسيطة لجذرٍ ينمو تُعِدّ حقلاً ضخماً من الاستعارات، التي تكون صالحة لكلّ البلدان ولكلّ الأزمان. وتكون عمومية هذه الصورة على قدرٍ من العِظم بحيث لا نُعيرها إلّا اهتماماً ضئيلاً. ولكن يكفي أن نُقارنها بالواقع، وأن نُعيدَ إليها قِيَمَها الأرضية حتّى تُحدِّد فينا نوعاً من الانخراط الأوّليّ. قلّة هم أولئك الذين لا يُبالون بأحلام اليقظة الدائرة حول الجذر. إنّ علماء النفس الذين يرفضون وضع الخيال في المرتبة العليا للقوى النفسيّة سيجدون ما يمنعهم منعاً باتّاً من تبرير مثل هذا الامتياز لواقع فقير جدّاً.

ويُمكننا أن نُضاعف دون عناءٍ الأمثلة لنُبرهن على أنّ صورة الجذر تقترن تقريباً بكلّ النماذج الأصليّة الأرضية. وفي الواقع، بإمكان صورة الجذر أن تكشف في أحلامنا عن كلّ ما يجعل منّا كائنات أرضية، شريطة أن تكون صادقة. لجميعنا، ما حيينا، ودون أيِّ استثناء، أجدادٌ حرّاثون. ولكنّ الأحلام الحقيقية للحراثة ليست التأملات السّهلة لخطوط المحراث، وللسّهل المقلوب، مثلما

(1) التايغا Taïga: امتداد غابيّ تتخلّله سلسلة بحيرات، يُشاهد في آلاسكا وكندا والنرويج والسويد وفنلندة وروسيا واليابان (المُراجِع).

هي الحال في بعض لوحات إميل زولا Émile Zola الوصفيّة. فهذه تأمّلات أديب. فالحراثة ليست تأمّلاً، بل هي فعل عدوانيّ ولا يجد المحلّلون النفسيّون عناء في أن يعزلوا منه مكوّناً من مكوّنات العدوانية الجنسية. ولكن، حتّى من زاوية نظر التحليل النفسيّ الموضوعيّ، يبدو أنّ فعل الحرث يستبسل ضدَّ الجذع أكثر من استبساله ضدَّ الأرض. استصلاح الأرض، تلك هي الحراثة الأكثر شدّة، الحراثة التي يكون لها عدوٌّ مُحدّد.

إنّ كلّ حالمٍ قوّاه الجذر المقاوِم جيّداً سيعترف والحال هذه بأنّ المحراث الأوّل كان في حدِّ ذاته جذراً، الجذر الذي اقتُلِعَ من الأرض، الجذر الذي أمكن السيطرة عليه، الجذر المُروَّض. يعود الجذر المتفرّع إلى شعبتَين بمعقفه وخشبه الصلب للصراع ضدَّ الجذور البرّيةِ؛ والإنسان، هذا الاستراتيجيّ الكبير، يجعل الأشياء تُصارع الأشياء: فالمحراثُ-الجذر يجتثّ الجذور[1].

وأمام حنق الجذر، مَن ليس بمقدوره أن يفهم الرّقية السحرية المؤذية للّفاح، للجذر الذي يثأر لنفسه بقتل من يقوم باجتثاثه؟ هل يكفي أن نجعل كلباً يقوم باقتلاعه، أو مثلما يقول أحد الكتب القديمة، هل يكفي أن «نسدَّ آذاننا بالشمع أو بالقارِ خوفاً من سماع صوت الجذر، الذي يُقال عنه إنّه يُميت

(1) بهدف الحدِّ من منهجنا، نترك إذن جانباً مجموعة كاملة من الأسئلة يمكنها أن تتلقّى تحليلات طويلة. لقد خضعت الفِلاحة بدائيّاً لطقوس الإخصاب. وقبل التحليل النفسيّ بكثير، تمكّنت الأركيولوجيا (عِلم الآثار) من إبراز الخصائص القضيبيّة للمحراث. والوثائق بهذا الصدد وفيرة. يكفي، على سبيل المثال، أن نعود إلى كتاب آلبريشت ديتريش، الأرض-الأمّ (الطبعة الأولى، 1905) (Albrecht Dieterich, *Mutter-Erde*)، لنعرف كلّ هذا المستوى من الصور الجنسية. وهو المستوى الأعمق. ولكنّنا نريد بالتحديد أن نبيّن أنّه ليس المستوى الوحيد وأنّ الصور تتمتّع باستقلال ماديّ. فالكينونة الأرضيّة للجذر لا تكتفي بالتحديد الجنسيّ. وكذلك الشأن بالنسبة للكينونة الفاعلة للمحراث. وعندما نقرأ بانتباهٍ الأرض-الأمّ، نُدرك أنه إذا كان للفعل الأوّليّ لافتراع التربة دلالة جنسيّة، فإنّه لا يمكننا مع ذلك أن نستنتج منه كامل مجموعة صور عمل الأرض.

مَن يقومون بالتنقيب عنه»؟ لقد ضاعف مستصلح الأرض من شتائمه ضدَّ العُلّيق الذي «تمتدّ جذوره إلى حدود الجحيم»، مثلما يقول بعضهم. فكلّ شتائم العامل تلك هي، بادئ ذي بدء، عناصر حيّة لكلّ لعنات الأسطورة. فالعالَم الشّرس هو تحدّينا. يُعيد إلينا شتائمنا ولَعَنَاتِنَا. يتطلّب الاجتثاث عنفاً وتحدّيات وصرخات. هنا أيضاً، يُفسّر العمل المَحكيّ، العمل المصروخ الأساطير، بالتأكيد ليس في كلّ عمقها، بل في جزء كبير من قيمتها التعبيرية. أمّا اللّفاح، فإنّ التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ يمكنه أن يقول عنه أكثر بكثير ممّا يمكننا أن نفعله في بعض الصفحات؛ ولكنّ الشيء، الجذر ذاته، يوفّر ميزات خاصّة للتعبير. هذه الميزات الخاصّة هي التي يجب على دراسة لصور الجذر أن تأخذها بعين الاعتبار.

3

لقد بدا لنا غريباً جدّاً، في بحوثنا حول صورة النبات، أن نرى شجرة مبتورة غالباً ما تظهر. وبالفعل، يُظهر معظم الحالمين تفضيلات لأجزاء من الشجرة. بعضهم يعيش الإيراق والفروع والأوراق والغصن، وبعضهم الآخر يعيش الجذع، وآخرون أخيراً يعيشون الجذور. فالعين، التي هي على درجة عالية من التحليلية، تفرض على الحالم أن يقتصر على أجزاء دون سواها. ولكن غالباً ما بدا لنا أنّ الخيال، في الانخراط المتسرّع في صورة جزئية، إنّما يتحصّن ضدَّ اندفاع القوى النفسيّة. والحقّ، ففي تمرينات مجزّأة للغاية بإمكاننا أن نتعوّد على أن نرى في الصور بروقاً سريعة الزوال، وألواناً غير متناسقة، ورسوم أوّلية لا تُنهى أبداً. وكردّة فعل ضدَّ هذه النزعة الذرّية للصور الرمزية، عملنا في أبحاثنا في التركيبات النفسيّة الخياليّة، أن نستعيد قوى التوحيد، وأن نعيد للصور كلّيتها.

إنّنا نعتقد تحديداً أنّ لبعض الأشياء قوى توحيديّة، أشياء تصلح لنا لتوحيد الصور. والشجرة، حسب رأينا، **شيءٌ مُوحّد**. وهي بمثابة عمل فنّي. كذلك عندما ننجح في إعطاء النفسيّة الهوائية للشجرة انهماماً إضافياً بالجذور، فإنّ حياة جديدة ستبدأ في تحريك الحالم؛ فالبيت الشعريّ يُعطي مقطعاً شعريّاً، والمقطع الشعريّ يُعطي قصيدة. وتتلقّى إحدى أكبر عموديات الحياة الخيالية للإنسان القوة الكاملة لحركيّتها الحاثّة. عندها يُمسك الخيال بكلّ قوى الحياة النباتية. أن نعيش كشجرة! أيّ نموٍّ هو هذا! أيّ عمق! أيّ استقامة! أيّ حقيقة! على الفور، نحسّ بالجذور وهي تعمل، بداخلنا، نُحسّ بأنّ الماضي لم يَمُتْ، وأنّ لدينا شيئاً ما يجب علينا إنجازه، اليوم، في حياتنا المظلمة، في حياتنا الجوفية، في حياتنا المتوحّدة، في حياتنا الهوائية. فالشجرة هي في كلّ مكان في نفس الوقت. فالجذر الهَرِم -وفي الخيال ليس هناك جذور ناشئة- سيعطي زهرة جديدة. إنّ الخيال شجرة. له المزايا المُوَحِّدة التي للشجرة. هو جذر وفرع. يعيش بين الأرض والسماء. يعيش في الأرض وفي الرّيح. والشجرة المُتَخَيَّلَة هي من حيث لا نشعر شجرة كونيّة، الشجرة التي تلخّص عالَمَاً، تصنع عالَمَاً[1].

يُمثّل الجذر للكثير من الحالمين محوراً للعمق. فهو يُعيدُنا إلى ماضٍ سحيقٍ، إلى ماضي جماعتنا الإنسانيّة. كتب دانونتسيو، الباحث عن قَدَرِهِ في شجرة: «ينتابني اعتقادٌ بأنّني أحلق بكلّ عفّة على هذا النحو في هذه الشجرة، وأنّ جذورها الصلبة ترتجف في أعماقي كألياف عِرْقِي...».[2] إنّ الصورة، مثلما هو حالُها في الغالب عند الشّاعر الإيطالي، تكون بالأحرى مثقلة، ولكنّها تتبع محور أحلام يقظة العمق. في نفس الكتاب (ص 136)، ملاحقاً نفس

(1) انظر كتابنا **الهواء والأحلام** *L'air et les songes*، «**الشجرة الهوائية**» *L'arbre aérien*.

(2) دانونتسيو، **حكاية الأصمّ الأبكم الذي شفيَ في 1266 بمعجزة** *Le Dit du sourd et muet qui fut miraculé en 1266*،، سبق ذكره، روما، 1936، ص 30.

الصورة، يُضيف دانونتسيو: «تكون حياتي برمّتها، لبعض اللّحظات، جوفيّة مثل جذر صخرة صمّاء».

4

ولكن لكي نرى بشكل أفضل قيمة قوّة التوحيد هذه، لنعطِ في البداية مثالاً لروحٍ مُعذَّبَةٍ، لصورة مُعَذَّبَة، نريد أن نُشفيها بإدماجها ضمن صورة كاملة. يتعلّق الأمر بجذرٍ فَقَدَ شجرته.

وسنقتبس هذه الصورة من **الغثيان** *La Nausée* لجان بول سارتر Jean-Paul Sartre. وستصلح لنا الصفحة التي نقوم هنا بقراءتها لإبراز قيمة «التشخيص النباتيّ» لحياة خيالية، مثلما سنعمل على اقتراحه لاحقاً.

«إذن كنت قبل قليل في الحديقة العمومية. كان جذر شجرة الكستناء ينغرز في الأرض، تحت مقعدي تماماً. ولم أعد أذكر أنّه كان جذراً. فقد تلاشت الكلمات، ومعها تلاشت دلالة الأشياء، وطرق استعمالها، والمعالم الباهتة التي رسمها البشر على سطحها. كنت جالساً، مقوّساً بعض الشيء، منخفض الرأس، وحيداً قبالة هذه الكتلة السوداء الكثيرة العُقد، البالغة الفظاظة والتي كانت تثير خوفي» (ص 162). إنّ سارتر المشغول للغاية لكي يُرِينَا الاحتجاب المفاجئ للعالَم، لا يقول لنا بما يكفي من التفاصيل هذا النوع من التنويم المغناطيسيّ للإغماء الذي يجذب الحالِم، لحظة استسلامه للجِدّة الحميمية للجذر. فخلف البرنيق، وخلف الخشونة، وخلف الغلاف المرقّع للّحاء والألياف، هناك عجين يتجوّل: «ذلك الجذر كان معجوناً في الوجود». ثمّ إنّ ما يميّز عالم الغثيان، وما يُحدّد نباتيّة غثيانيّة، هو أنّه وراء صلابة القشور، وتحت «الجلد المغلي» للأغشية، يُعاش وجود الجذر مثل وجود «الكتل المرعبة والرّخوة، في حالة من الفوضى -عارية بعريٍ مرعبٍ وفاحش». وكيف لا

يكون، بالفعل، فاحشاً وغثيانيّاً هذا العُري الرّخو؟

بفضل هذه المشاركة السلبية تماماً في الحميمية الرّخوة، سنرى كيف تتضاعف الصور وخاصّةً الاستعارات التي تواصل التحوّل الغريب للصلب إلى رخوٍ، والجذر الصلب إلى عجين رخو. إنّ الحالم هو في طريق تعالٍ للعبثية. وعادة ما تكون العبثية مفهوماً من مفاهيم العقل؛ فكيف يمكننا أن نقِيمها في مملكة الخيال بالذّات؟ سيبيّن لنا سارتر كيف تكون الأشياء عبثيّة قبل الأفكار.

«تولد كلمة العبثيّة الآن تحت قلمي؛ لم أجدها، حين كنت في الحديقة، منذ قليل، ولكنّي لم أكن مع ذلك أبحث عنها، فلم تكن بي حاجة إليها: كنت أفكّر بلا كلمات، في الأشياء، مع الأشياء» (ص 164). لنضف أنّ الحالم كان سيلاً متّصلاً من الصور. «لم تكن العبثية فكرة في رأسي، ولا نَفَسَ صوتٍ، وإنّما كانت هذا الثعبان الطويل الميّت عند قدميَّ، هذا الثعبان الخشبيّ. ثعبان أو مخلبٌ، جذرٌ أو بُرثن عُقاب، ليس ذلك مهمّاً». لكي يكون بمستطاعنا أن نحلم بشكل أفضل بهذا النصّ، علينا أن نعوّض «أو» بواو العطف. فحرف العطف «أو» يخرق القوانين الأساسية للحُلُميّة. ففي اللّاوعي، لا وجود لحرف العطف «أو». أضف أنّه لمجرّد إضافة الكاتب «ليس ذلك مهمّاً» يُعطي الحجّة على أنّ حلمه لم يتأثّر بجدل الثعبان والعُقاب. لنضف في النهاية أنّه لا وجود لثعبان ميّت، في العالم الحُلُميّ. الثعبان هو الحركة الباردة، إنّه البرد الحيّ المُرعب.

أمّا وقد أمكن إنجاز هذه التصحيحات الطفيفة، فلنتبع حُلُميّة الجذر السارتريّ في توفيقيّته وفي حياته الخاصّة. فلنأخذه بما هو حلم كامل يعجن معاً وجود الحالم ووجود الصورة.

يصبح جذر الكستناء عبثيّاً لعالَم بأسره، وفي البداية يكون عبثيّاً بالمقارنة مع أكثر ظواهره قرباً. «عبثيٌّ بالنسبة للحصى، ولخصلات العشب الأصفر، وللوحل الجافّ، وللشجرة...». عبثيٌّ بالنسبة للشجرة وعبثيٌّ بالنسبة للأرض: ها هي العلامة المضاعفة التي تعطي معنىً خصوصياً للغاية للجذر السارتريّ. وبالطبع، وضمن هذا الانخراط الكامل في حدسٍ حُلُميّ خاصّ، انفصل الحالم منذ زمن بعيد عن الوظائف التي يُدرّسها علمٍ النبات الأكثر بدائية: «كنت على يقين من أنّه ليس بإمكان المرء أن ينتقل من وظيفته باعتباره جذراً، أو مضخّة شافطة، إلى هذا، إلى هذه القشرة الصلبة السميكة للفُقمة، إلى هذا المظهر الزيتيِّ، الخشن، العنيد». لا فائدة من أن يُكرّر المرء نفسه: «إنه جَذرٌ»، فالاستعارات مفرطة في الكبر، واللّحاء منذ زمن بعيد هو جِلدٌ لأنّ الخشب لحمٌ؛ ويكون الجلد زيتيّاً باعث من رخاوة اللّحم. فالغثيان يرشح إذن من كلّ مكان. لم تعد الكلمات الواقعية تشكّل حاجزاً، ولم يعد بمقدورها إيقاف سرنمة الصور التي تتبع خطّاً خارقاً للعادة. لقد أصبحت العبثية الآن عامّة لأنّنا انحرفنا بالصور عن منبعها، ونقلنا الالتباس إلى مركز الخيال الماديّ ذاته.

ربّما يكون بإمكاننا ضمن فحص دقيق للسرنمة البطيئة التأثير لهذا الجذر الماثل هنا أن نكشف بأفضل ما يكون تناقص تأثير حالة الغثيان. فهي ثعبانٌ وهي مِخْلبٌ؛ ولكنّها ثعبان يتلوّى بكلّ رخاوةٍ، مخلبٌ (serre) يرتخي (se deserre)، مخلبٌ (serre) لم يعد فاعل فعل «شدَّ» أو «ضيّقَ على» (serrer). إنّ صور الجذر الذي يُمسك الأرض بقبضته، وصور الثعبان الذي ينطلق تحت الأرض، وهو أكثر سرعةً في انعطافاته من السهم المستقيم -صور قمنا بدراستها في حركيّتها التقليدية- تكون هنا مسترخية معاً. فهل تجد كيانها عبر «تعديم» قوتها؟ إنّه سؤال نتركه معلّقاً. ولكي نجيب عنه، لا بدّ من دراسات طويلة في الأونطولوجيا (مبحث في الكائن) وفي الحركيّة المقارنة. فكينونة

قوّةٍ ما ربّما كانت تتمثّل بشكل منتظم ومن زاوية نظر نفسيّة في الزيادة في وجودها، وفي مُسارعة صيرورة الوجود، بحيث لا يكون هناك، في الخيال العميق، صور حركيّة لقوّة تتناقص. فالحركيّة الخياليّة إيجابيّة برمّتها، متزامنة في كلّيتها مع القوى التي تتولّد وتنمو. إنّ صورة حركيّة تتوقّف، لتترك مكانها لصورة حركيّة أخرى، ولكنّها لا تنقص. إنّه تطبيقٌ للمبدأ الذي سبق أن اعترضنا، المتمثّل في الاستمرارية بين الواقع والحلم، والانفصال بين الحلم والواقع. ولكنّنا لا نريد هنا أن نشير إلّا إلى قدرة الصور على تشخيص الصيرورة النفسيّة. يتميّز الغثيان إذن في نفس الوقت بمادّته وخاصيّته الدّبقة وغرائه وعجينته، وبحركته المُبطّأة، ذات المفاصل الانزلاقيّة. سيكون ما لم يره حرّاثٌ قطّ، أو لم يشأ قطّ أن يراه: جذراً ضخماً رخواً.

إنّ رفض الصورة الصعودية -التي تعتبر أكثر الصور ألفةً في الخيال الكامل للشجرة- قد صاغه بالإضافة إلى ذلك جان بول سارتر بكلّ وضوح (ص 170): «ودّوا أن يحملوني على اعتبارهما (شجرة الدّلب هذه، مع صفائحها المصابة بداء الثعلب، وشجرة السنديان هذه التي تعفّن نصفها)، أقول اعتبارهما قوّتين فتيّتين خشنتين تندفعان نحو السّماء. وهذا الجذرُ؟ هل كان عليّ بالأحرى أن أتمثّله كمخلبٍ نهم، يمزّق الأرض، وينتزع منها غذاءها؟ من المستحيل رؤية الأشياء على هذه الشاكلة. مظاهر رخاوةٍ، وضعفٍ، نعم. كانت الأشجار تعوم. هل كان تدفّقاً نحو السماء؟ إنّه بالأحرى سقوطٌ؛ في كلّ لحظة كنت أتوقّع أن أرى الجذوع ترتخي كقضبان متعبة، تنكمش لتسقط على الأرض في شكل كومة سوداء وطريّة ذات ثنيات. لم تكن لديها رغبةٌ في أن توجد، غير أنّها لم تكن تستطيع الامتناع عن ذلك».

«ودّوا أن يحملوني على اعتبارهما»، هذا بالأحرى ما كان يكفي لتحديد كبت الصورة المألوفة، كبت الأنموذج الأصليّ الذي يجعل الأشياء عموديّة.

على كلّ حال، نرى بالإضافة إلى ذلك أنّ هناك صراع صور، وبإمكان الخيال أن يكشف، بشأن نفس الصورة، عن أنموذج أصليّ في نفس اللحظة التي يقوم فيها بإخفائه. لهذا السّبب بإمكان الصّور الكبيرة -والجذر هو من هذه الصّور- أن تُجسّمَ الصراعات الأساسية للنّفس البشرية.

إنْ نحن قبلنا، بشأن الصورة التي قمنا بعزلها للتوِّ، بمحاولة في التحليل النفسيّ الماديّ، في التحليل النفسيّ الشّافي على مستوى المادّة، فسيكون بإمكاننا أن ندعو الكائن المُدمن على الرّخو إلى تمرين حول الصّلب. وسيكون هناك بالأحرى بعض الإنسانية في أن نضع روكنتان (Roquentin)، بطل **الغثيان**، أمام الكمّاشة، والمِبرد بين يديْه لنعلّمه على الحديد جمال السّطح المستوي وقوّته، واستقامة الزاوية القائمة. إنّ كريّةً جيّدةً من الخشب تُقدَّم للصقل بالمنجر تكفي لتعليمه بكلّ مرحٍ أنّ السنديان لا يمكن أن يصيبه التّلف، وأنّ الخشب يردّ على الحركيّة بحركيّةٍ، وباختصار أنّ صحّة أذهاننا إنّما تكمن في أيدينا.

ولكنّنا لم نشأ أن نقدّم إلّا نوعاً غريباً وشاذّاً من صورة الجذر. لقد أسأنا لصفحات جان بول سارتر عندما قمنا بعزل صورة من الصور. لأنّ هذه الصورة ليست إلّا زاوية نظر ضمن **تصوّر** (*Anschauung*) فسيح. وإنّ الكون الخاصّ برواية **الغثيان**، ولا سيّما ضمن مشهد الحديقة، أمام الأشجار، أمام «هذه الأجسام الخرقاء الكبيرة...».، وباتباعه للاختفاء الرخو للجذر داخل الأرض، يُشرك كلّ قارئ يقظٍ في عالم محدّدٍ في العمق.

5

عن صورة الجذر القوي والحيِّ، الذي قام «بطل» سارتر ذو الصورة المريضة بكبته، سنقدّم بعض الأمثلة التي ستبيّن لنا الحركيّة الأرضيّة للجذر.

سنقتبس المثال الأوّل من موريس دو غيران (Maurice de Guérin)، شاعر **الشجرة الكاملة**، الذي سيبيّن لنا القوى التوحيديّة لصورة الجذر. لقد سبق أن بيّنّا، في كتابنا **الهواء والأحلام** *L'Air et les songes*، التثمين الهوائيّ للقِمم في أعمال هذا الشاعر الذي عاش متوحّداً في قصر كايْلا (Cayla)، حالماً بالغابات البروتونية (les forêts bretonnes) وغابات أوفيرنيا (les forêts d'Auvergne).[1] وها هو الآن التثمين الأرضيّ للجذور: «أحبّ أن أكون الحشرة التي تسكن في الجُذَيْر وتعيش فيه، سأتموضع في الطّرف الأخير للجذور وسأتأمّل في الفعل القويّ للمَسامّ التي تمتصّ الحياة؛ وسأراقب الحياة وهي تنتقل من قلب الجزيْئات المُخصبة إلى المسامّ التي، كالأغصان، توقظها وتجتذبها بنداءات متناغمة. سأكون شاهداً على الحبِّ الذي لا يُوصف الذي به تهرع مسرعةً نحو الكائن الذي يدعوها، وشاهداً على فرح الوجود. سأكون شاهداً على عناقها». بفعل الإفراط في صور جذرٍ يُحبّ ويُغذّي ويُغنّي، بإمكاننا أن نقيس مدى انخراط موريس دو غيران في الفعل الجوفيّ لأرقِّ جذر. يبدو أنّه في الحد الأقصى للجذر نكون في الحدِّ الأقصى للعالَم:

«أرى الزّحفَ المُعمّر للجذور،
أتنفّس الدّبال والطّين والسّماد».

(جان فال، **قصائد. العالم**. ص 189).

(Jean Wahl, *Poèmes. Le Monde*, p. 189).

وفي صفحة لميشليه، يبدو أنّ جذور شجرة الأرزيّة تذهب للبحث عن الانعكاسات الضوئية داخل الأرض ذاتها. فالأرزيّة، عند ميشليه،

(1) انظر موريس دو غيران Maurice de Guérin، **الكرّاس الأخضر** *Le Cahier vert*، منشورات ديفان éd. Divan، 1، ص 246.

شجرة عجيبة، تتمتّع «بجذرٍ قويٍّ جيّدٍ به تنغرز في أرضها المفضّلة، الطلق المنضّد، وتكون وريْقاتها بمثابة مرايا، عاكسات ممتازة للحرارة والنور» (الجبل *La Montagne*، ص 337). أوَ ليس في هذا النور المعدنيّ للطلق المنضّد تغترف الأرزيّة راتنجها، هذه المادّة العجيبة من نار ورائحة؟

ويكون كلّ شيء جدليّاً في الرّغبة الجوفيّة، فبالإمكان أن نحبَّ دون أن نرى وأن ننتشيَ أيضاً برؤى مستحيلة. على هذا النحو يعيش لورنس «الشهوة الضخمة للجذور» متّبعاً «الاندفاع الأعمى» لتدفّقها الأوّل إزاء أصل الشجرة[1]، في حين يحتاج موريس دو غيران، لكي يحبَّ بشكل أفضل، إلى عينَي الحشرة بطبقاتها الألف، القادرتَين وحدهما على رؤية العناقات الألف للجذور الحفّارة بلطف.

في نفس مجموعة صوَر الأرؤس المداعِبة هذه، نُعجَب بالفنطازيا المحبّة للّعب لدى شاعر مثل بيار غيغن:

«هكذا ينضج مارونيوليد،
ابن الشجرة وثمرة الاستيهام».

تُحسّ عقدة الإنسان والشجرة تلك:

«بشهوة رجُلٍ غريبة في طرَف بُرعمه الأوّل».

ولن نستغرب من أن تبدو الحياة الشجرية لبيار غيغن متمثّلة في انقسام السيقان وفي مضاعفة الجُذيْرات في نفس الوقت. فالشاعر يهب نفسه للشجرة في كلّ أليافه ليساعدها على تملّك الأرض:

---

(1) لورنس Lawrence، **فنطازيا اللّاوعي** *Fantaisie de l'inconscient*، الترجمة، ص 51.

«ادخُلي إلى كياني مثلما يحلو لكِ،
استولي على أدنى أوردتي،
وعلى حلقاتيَ النخاعيّة:
امتلئي بحياتي الممدّة
لجسدكِ أتخلّى عن المومياء النّائمة».[1]

لنقس هنا القوّة الخيالية التي تجعل من الشجرة الهادئة كائناً نَهِماً، كائن يُحرّكه جوعٌ لا يمكن إشباعه. إنّ الكاتب الذي ينصح البشر، عن طيب خاطر، بمزايا الزُّهد يقول عن الشجرة: «جذر كبيرٌ ينام، فاغر الفم... وعلى استعداد لامتصاص مُخِّ العالَم...».[2] وبالطبع، يتخيّل الشّرهون فعل الجذر بمثابة شرهٍ ضخم:

«الأشجار هي بمثابة فكّين يقضمان
العناصر..».

(ف. هوغو، الستير، أسطورة العصور، نشرة بيرّيه، ص 595).
(V. Hugo, *Le Satyre, La Légende des siècles*, Éd. Berret, p. 595.)

وبعملية قلب للصّور، يكون العُشب الذي يُرعى، بدوره، محلوماً به باعتباره شرَهاً متناهياً:

«يرعى العُشب الشّره في عمق الغابات الكثيفة؛
في كلّ زمن، نسمع الفرقعة الملتبسة
للأشياء تحت أسنان النباتات..».

(المرجع السّابق، ص 595).

(1) بيار غيغن Pierre Guéguen، قرين الشّجرة *Le Double de l'arbre*، في اصطياد الظبي الورديّ *Chasse du faon rose*.

(2) ماريز شوازي Maryse Choisy، شاي الرومانيش *Le thé des Romanech*، ص 34.

وعلى الفور تتجدّد فكرة الأرض المُغذّية عندما يقوم الخيال الماديّ بتحديدها. فالأرض، لدى لفيكتور هوغو، تعطي رمْلها وطينها وحجرها الرّمليّ:

«وهو ما تحتاجه شجرة المُصطكا، وما يحتاجه السنديان الأخضر،
وما يحتاجه العوسج، والأرض السعيدة
تنظر للغابة الرّائعة وهي بصدد الأكل».

وفي بيت شعريّ واحد، أبرزَ بِمَهَارَةٍ عملَ مصوّتاته، يُعطينا غيلفيك الصورة الأولى:

«تُحْدِث الغابات في الليّل ضجيجاً عند الأكل».

تعبّر كلّ هذه الصور تحت تأثير الخيال الماديّ عن القوّة التوحيدية لصور الجذر. ففي عُرف اللّاوعي، لا تخسر الشجرة شيئاً، ما دام الجذر يحتفظ بكلّ شيء، وبأمانة. ويمكننا أن نجد بيُسر، في بعض الممارسات، تأثير هذه الصورة التوحيدية. لن نذكر إلّا مثالاً واحداً اقتُبِس من كتاب من القرن السابع عشر: «إذا ما أحدثنا ثقباً بمِثقبٍ في الجذر الرئيسيّ، ثمّ وضعنا فيه بعض الأخلاط المُليّنة، فإنّ ثمرة الشجرة ستكون دائماً مليِّنة». وكم من كرم معترشٍ سقيْناه بخمر معتّقة لنحفظ للعنب شذى سنة وفيرة العطاء ونحفظَ له قوّته!

6

إنّ شاعراً كبيراً يعرف كيف يُجبر الصور لتعطينا أفكاراً، يستعمل المحاورة ليُرينا الحبَّ والمعرفة اللذين يرتبطان بالشجرة. فالشجرة هي

في نظر بول فاليري صورة الكائن ذي المصادر الألف والذي يعثر على وحدة عملٍ ما. فالشجرّة المتناثرة في الأرض تتوحّد لتظهر من الأرض ولتستعيد الحياة العظيمة للأغصان والنّحل والطّيور. ولكن لننظر إليها في عالمها الجوفيّ: عندها تصبح الشجرة نهراً (حواريّة الشجرة، ص 189) (*Dialogue de l'arbre*): «نهرٌ حيٌّ تماماً، منه تنحدر العيون لتجد في الكتلة الحالكة للأرض طُرُقَ عطشِها العجيب. إنّها عُدارٌ، يا للفراشة، تصارع الصخرة، وتنمو وتنقسم لتعانقَها؛ تُصبح أكثر فأكثر رقّةً، تُحرّكها الرّطوبة، تتبعثر لتشرب أقلّ حضور مائيٍّ يتخلّل الليلَ الكثيفَ حيث ينحلّ كلّ شيء يعيش فيه. ليس هناك من وحشٍ بحريٍّ بشع أكثر جشعاً ولا أكثر عدداً من هذه الإضمامة من الجذور، الواثقة بشكل أعمى من التقدّم نحو العُمق وأخلاط الأرض». وعلى الفور تشكّل هذه الحماسة للأعماق، للكائن الذي يحيا من الماء الراشح، تشكّل في حلم الشّاعر حماسةً للحبّ. كتب (ص 190): «إنّ شجرتك المخاتلة، التي تُسرّب في الظلّ مادّتها المعمّرة في ألف عِرقٍ، وتغترف نسغ الأرض النائمة، تذكّرني... -فلنقلْ ذلك- تذكّرني بالحبّ». إنّ النبتة لَعلامة كبيرة على حبٍّ مغروس في أحد الكائنات. أمّا الحبّ، فهو إخلاصٌ رقيقٌ يدعم كلّ أفكارنا، ويستوعب كلّ قوانا، كنبتة معمّرة لا تموت جذورها.[1] تفسّر مثل هذه التركيبة كيف أنّ بإمكان فاليري أن يستغني على الحياة الحيوانية بأسرها وأن يقول إنّ الإنسان المتأمّل في الشجرة يمكنه أن يكتشف أنّه هو نفسه «نبتة تفكّر» (ص 208). أفلا تفكّر الشجرة مرّتين: عندما تجمّع أرباح جذورها الألف وعندما تضاعف جدل أغصانها؟ التشجّر، أيّ طريقة في العرض! والكائن المشدود إلى أصل الشجرة، أيّ عناق هو! إنّه

(1) انظر فيكتور هوغو، السّتير *Le Satyre*، 2، نشرة بيرّيه éd. Berret، ص 594. إنْ نحن قارنّا حواريّة فاليري Valéry بأبيات فيكتور هوغو، فسندرك قيمة تأمّلات فاليري الذي يُرينا صوراً هي بصدد التحوّل إلى أفكار. وتستدعي الصورة–الفكرة عند فاليري دراسة طويلة.

لقوّةٌ، يقول شوبنهاور. إنّه تفكيرٌ أيضاً، يقول فاليري، وبجعل التفكير يحلُم، يقترح علينا شاعر الأفكار شوبنهاوريّةً للعقل، إرادة للعقل. إنّ الجذر يُسيطر على العائق بالانعطاف حوله. يُسرّب حقائقه؛ ويُثبّت الكائن بتعدّده. يقول فاليري إنّ صورة الألف جذرٍ «قد لامست هذه النقطة إذن، هذه العقدة العميقة للكائن، حيث تكمن الوحدة ومن حيث يشعّ فينا كلّ الكنز السرّي لتشابهاته، مضيئاً العالم بنفس الفكرة...». (ص 190).

وبالطبع، لا تكون هذه التشابهات لحميمية الانفعالات ولقوى تكثّف الكائن النّباتيّ كاملةً إلّا ضمن صورة الشجرة الكاملة، صورة المثال الأفلاطونيّ للشجرة. وتحكي محاورة بول فاليري «الحكاية العجيبة للشجرة اللّامتناهية» (ص 204). عندما نعيش هذه الحكاية، نُعِدّ تركيبة **الشجرة الكونيّة والشجرة الروحيّة**. فمن جهة الجذور، سنحلم عمّا قريب بالأرض في كلّيتها كما لو كانت عقدة من الجذور، كما لو أنّ الجذور وحدها يمكنها أن تضمن تركيبة الأرض. ثمّ لا بدّ أن تظهر: فكلّ حياة وكلّ إرادة كانت في البداية شجرةً ما. لقد كانت الشجرة هي **النموّ الأوّل**: «وهي لا تعيش إلّا لتَكْبُرَ» في «نوعٍ من جنون العظمة والتشجّر...».، مثلما يقول فاليري (ص 207). وكذلك عندما يُريد طموحنا، هو الآخر، صورته الحركيّة الأولى، فعليْه أن يتوجّه إلى حلم هذا **النمو الأول** ليحصل على صورة أفلاطونية غريبة تقبل بأن تكون صورة حركيّة. على هذا النحو يجد فاليري ما يمكن أن نسمّيه **بالطموح الأفلاطونيّ** ذاك الذي يُثير الحياة الروحية، ويُنهي فيلسوف المحاورة «الشجرة اللّامتناهية» بهذه الكلمات (ص 207): «بذا تكون هذه الشجرة نوعاً من الفكر.[1]

(1) تمثّل هذه الفقرة من الفصل المُخصّص للجذر وثيقة فلسفية نادرة وعلى غاية عالية من الأهمّية في تقديرنا، وتستمدّ نُدرتها وأهمّيتها من كونها لا تتردّد كثيراً في فلسفة باشلار، وإن تردّدت فإنّما تلميحاً لا تصريحاً. وتقوم هذه الوثيقة على الأطروحة القائلة بالتّواصل بين الصّور والأفكار، وكيفية تحوّل الصّور إلى أفكار، من خلال أنموذج الجذر وأنموذج =

إنّ أعلى ما في الفكر لا يعيش إلّا بالنموّ»[1].

7

إنّ حلم الأعماق الذي يتابع صورة الجذر يُمدّد من إقامته العجيبة حتّى يُدركَ المواقع الجهنّمية. فتلتحق السنديانة المَهيبَة بـ«مملكة الأموات». كذلك، غالباً ما يظهر نوعٌ من التركيبة الفاعلة للحياة والموت داخل خيال الجذر. فالجذر لا يُدفَن مستسلماً، بل هو دفّان نفسِه، يواري نفسه بنفسه، ويواصل دفن نفسه دون توقّف. لذلك تُعدّ الغابة أكثر المقابر رومانطيقية. كان سباركنبروك (Sparkenbroke)، وهو على عتبة الموت، وفي أزمة ذبحته الصدرية، يفكّر في الشجرة[2]: «كان يتكلّم عن الجذور، وكان محتاراً من المسافة التي تمتدّ فيها تحت الأرض، ومن القوّة ومن القدرة التي تجعلها تُحطّم العوائق». يجب على هذا الاهتمام بالصورة الكونيّة والذي يتسلّل إلى نفسٍ

= الشّجرة، عند بول فاليري، الشّاعر والفيلسوف. وهي عندما تقول بالتّواصل تعرّض الأطروحة القائلة بالقطيعة الإبستيمولوجية بين العلم والحلم إلى هزّات عنيفة بل ربّما تدمّرها بالكامل عندما يقرّ باشلار، مثلما يرد في الهامش السّابق مباشرة، بوجود ما يُسمّيه بـ«الصّورة–الفكرة» عند فاليري. وهو يعترف بأنّ مبحثاً كهذا إنّما يحتاج إلى دراسة طويلة، ولكن لسوء الحظّ، ذاك ما لم يُنجزه باشلار قطّ؛ ولكنّه يدعونا، على ما يبدو، إلى التّفكير فيه بعده، ويوجّهنا في هذا التّفكير. وفي أثر كانط، يكتب باشلار في الصفحات التالية من هذا الكتاب، مؤكّداً على التواصل الممكن بين الصور والأفكار: «إنّ الصورة الأدبية، مهما تزعم أنّها تلقائية هي على الرغم من ذلك صورة حصلَ التفكير فيها، صورة مُرَاقَبَة، صورة لا تستعيد حرّيتها إلّا بعد أن تنجح في اجتياز رقابةٍ ما». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 356). (المُترجم)

(1) تنزع الصور الأساسية إلى التعاكس. لذلك يمكننا أن نشبّه الصورة الأولى للشجرة–النهر بصورة النهر–الشجرة. وسنجد هذا عند فيكتور هوغو (الرّاين، سبق ذكره، 2، ص 25–26)، حيث يتكلّم الشاعر عن النهر الذي تمثّل روافده جذوراً مذهلة تجتذب مياه بلد بكامله.

(2) شارل مورغان Charles Morgan، سباركنبروك *Sparkenbroke*، الترجمة، ص 502.

ما وهي في أعلى درجات المحنة، لا بل إلى قلب مأساة الحبّ والحياة ذاتها أن يشدّ اهتمام الفيلسوف أكثر فأكثر. لا شكَّ أنّ بعضهم سيعترض علَينا بالقول إنّها ليست إلّا صورة مكتوبة، صورة للموت ترِد تحت قلم كاتبٍ حيٍّ يُرزق. ولكن مثل هذا الاعتراض ينتهي إلى التبخيس من الأولوية النفسيّة للحاجة إلى التعبير. فالموت هو أوّلاً وبالذّات صورةٌ، ويظلّ صورة. ولا يمكنه أن يكون واعياً فينا إلّا إذا قام بالتعبير عن نفسه، ولا يمكنه أن يُعبّر عن نفسه إلّا من خلال الاستعارات. وكلّ موتٍ يتوقّع نفسه يحكي عن نفسه. وبصورة دقيقة، تتمتّع الصورة الأدبية للموت، الفاعلة، في رواية شارل مورغان (Charles Morgan) بكاملها، بحيويّة صورة أوّليّة. كتب مورغان أنّ بيسّيه (Bisset)، الذي هو مجرّد خادم، كان يعلم جيّداً أنّ كلّ هذه المسائل المتعلّقة بالحياة الجوفية للشجرة «تتعلّق بالقبر (قبر أمّ سباركنبروك) أو بما يمكن أن يرمز إليه في ذهن اللّورد سباركنبروك. لا أحد كان يتخيّل كم كان عميقاً. كان هناك أشجار، وخاصّة أشجار الدردار، التي كانت تُحيط بالمقبرة...». نعم، لا أحد بإمكانه أن يتخيّل كم يستطيع أنموذج أصليّ كالجذر أن يهبط بعمق داخل نفسٍ ما وأيّ قوّة تأليف ونداء توجد داخل أنموذج أصليّ، خاصّة إذا وَجَدَت هذه الصورة العريقة في القِدَم في مأساة شبابية صورةً مؤثّرةً. إنّما تحت شجرة دردار المقبرة قمنا بوضع سباركنبروك المُغمى عليه بعد الساعات المحزنة التي قضّاها قرب قبر أمّه. لقد طبع هذا المشهد حقّاً حياته بصورة الموت. لقد أنعشت شجرة المقبرة، بجذورها الطويلة، أنموذجاً أصليّاً لحلم اليقظة البشريّ. وبوسعنا أن نجد بسهولة في الفولكلور وفي الميثولوجيا تركيبة لشجرة الحياة وشجرة الموت، ذلك أنّ شجرة الموت (*Todtenbaum*)، التي تعرّضنا إليها في الماء والأحلام، هي شجرة ترمز للكائن البشريّ في الحياة وفي الموت.

لكي نحلم بالشجرة ضمن تركيبة كبيرة كهذه، علينا أن نفهم فهماً أفضل ما يمكن أن تمثّله للإنسان شجرة أُهديت له، شجرة غرسها أبٌ مهووس بالديمومة، في نفس الفصل الذي وُلِدَ فيه ابنه. ولكن قلّة قليلة هم أولئك الآباء الذين يُجذّرون حياة الأبناء في أرض الأجداد. فما لا يقوم به الأب، يُنجزه الطفل الحالم أحياناً في حلم مألوف. يختار في البستان أو في الغابة شجرةً، ويُحبّ شجرتَه. أراني من جدَيدٍ طفلاً، مستنداً إلى جذور شجرة الجوز التي هي شجرتي لأقرأ، أو صاعداً إلى شجرة جوز لأقرأ... إنّ الشجرة التي نتبنّاها تهبنا عزلتها. وبأيِّ حبٍّ أيضاً أعدت قراءة مُسارّات شاتوبريان الذي عاش لساعات طويلة داخل شجرةٍ مجوّفةٍ، داخل جذعِ شجرة صفصاف تأتي لتلعب فيها كلّ ذُعرات[1] البريّة...

أن نعيش في قعور الجذور الضخمة هو أن نستعيد بالغريزة المَثل الأعلى للبَرَاهْما الذي يعيش «حياة النّاسك بين جذور إحدى أشجار التّينِ الهندية» (ميشليه، **توراة الإنسانيّة**، ص 46).

8

إنّ إحدى الصور الأكثر شيوعاً عن الجذور هي صورة الثعبان:

«والجذرُ المروِّع الشبيهُ بالثعابين
ينْصُب في الظلمة كمائن حالكة».

(ف. هوغو، الله، ص 86، نشرة نيلسون).

(V. Hugo, *Dieu*, p. 86, Éd. Nelson).

«إنّ الجذور القوّية لنباتات المارتانسيا العريقة في القِدَم، الملتفّة في شكل

(1) جمع طائر الذُّعرة (المُراجِع).

لولبيٍّ حول الصخور الكبيرة، تبدو لنا بمثابة ثعابين خيالية فاجأها النور فهرعت إلى جحورها العميقة تتلوّى هاربة» (جواكين غونثاليث، جبالي، الترجمة، ص 165) (Joaquin Gonzalez, *Mes montagnes*).

في فارسال (Lucain, *La Pharsale*)، يقود لوقانوس القارئَ في الغابة المقدّسة حيث «تنزلق التنانين الملتوية على جذوع أشجار السنديان في طيّات طويلة».

في بعض الأحيان يبدو أنّ الشكل المتموّج يكفي بمفرده لتخيّل الحركة. كتب ج. كوبر بويز (وولف سولنت، ج 1، ص 204) (J. Cowper Powys, *Wolf Solent*): «تسمّرَ بصره عند جذر قويٍّ لشجرة جار الماء، يتلوّى في الوحل على حافّة الماء. اعْتَقَدَ أنّه تَعرَّفَ، في المرونة العنيدة لهذا الزّاحف النباتيّ، على صورة من حياته السرّية...». من المذهل أن نرى كاتباً مثل ويسمانس، تقطع ممارسته للعبارة الأدبية باستمرار مع كلّ المواطئ المشتركة، يخضع مع ذلك لهذا الأنموذج الأصليّ الخياليّ للجذر-الثعبان. ففي أرض التلال «التي خدشتها كُتَل الصوّان»، يرى «أشجار سنديان رهيبة تشبه جذورها... أعشاشاً فزعةً من الثعابين الكبيرة». من هو الخائف؟ ومن ذا الذي يريد أن يُخيفَ؟ هل تهرب الثعابين الكبيرة تحت الأرض؟ هل السنديانة «مذهلة»؟ لا يمكننا أن نسلّم البتّة أنَ ويسمانس قد كتب كلمة «مذهلة» (formidable) بالأسلوب البورجوازيّ المألوف. لا بدّ أن نُلفي أنفسنا أمام رعبٍ ما حتّى نفسّر هذه الصورة، حتّى ننقل إليها القوّة. وبخلاف ذلك، أيّ مبدأ غريب للاستعارات من شأنه أن يجعلنا نستند إلى صور نادرة ومجهولة! مَن منّا رأى أوكار ثعابين؟ ولكن إذا ما أصبح القارئ حسّاساً للصلابات الأولى للنصّ، وإذا ما أحسَّ حقّاً بهذه الأرض التي خدشتها كُتل الصوّان، فلربّما أمكنه أن يوقظ في لاوعيه بعض الحركات الزّلقة والمتعرّجة التي ستثير كلّ صور

الأنموذج الأصليّ. فالثعبان والجذر-الثعبان ووكر الثعابين وعقدة الجذور، كلّها أشكالٌ لنفس الصورة الحُلُميّة، وهي لا تكاد تختلف إلّا اختلافاً طفيفاً للغاية. وإنّما بحُلُميّتها تستطيع هذه الصورة الأدبية أن تُحقّق تواصلاً بين الكاتب وقارئه. وفي مثال ويسمانس، يظلّ هذا التواصل ضعيفاً، لأن الكاتب لم يعتن بما فيه الكفاية، بانسجام صور الجذر والثعبان. ولم يولِ، في هذه المناسبة، ما يكفي من الاهتمام للصورة الماديّة. وكم هي ضعيفة أيضاً مجموعة صور كاتب مثل تين (Taine)، عندما يكتبُ: إنّ جذور المرّان «التي تدخل في شقوق الصخر، ترفعه، وتأتي للزحف في السطح كعائلة من الثعابين» (**رحلة في جبال البيرينيس**، ص 235) (*Voyage aux Pyrénées*). إنّنا لا نندهش من برودة الوصف عند كاتبٍ يجد أشجار الصنوبر «تكاد لا تكون حيّة»، وبإمكانه أن يكتب، وقد كرّس نفسه للأشكال البسيطة (ص 236): إنّ شجرة الصنوبر «برمّتها مخروطٌ ينتهي بإبرة عارية». في عالم الصنوبر، يكون كلّ شيء مخروطيّاً ومنتهياً بسِنان.

إنّ مجرّد خاصيّة إضافية تكون كافية لتحقيق التركيبة وتعبئتها. فلنتذكّر، على سبيل المثال، إنّ الثعبان، في عالم الخيال الماديّ، يأكل الأرض[1]، وعلى الفور يتلقّى نهم السنديان الصّور. فالآكل الحقيقيّ للأرض، الثعبان الأكثر أرضيَة من الجميع، إنّما هو الجذر. يُنجز حلم اليقظة المُمدّي (من المادّة) بلا توقّفٍ تماثلاً بين الجذر والأرض وبين الأرض والجذر. فالجذر يأكل الأرض، والأرض تأكل الجذر. كتب جان بول سارتر بشكل عرَضيٍّ[2]: «يتماثل الجذر الآن بشكل جزئيٍّ مع الأرض التي تغذّيه، فهو إفرازٌ حيٌّ للأرض؛ لذا لا يمكنه أن يستعمل الأرض إلّا إذا أصبح بدوره أرضاً،

(1) كتب نيتشه Nietzsche في **المعرفة الفرحة** *Le Gai savoir* (ترجمة ألبير Albert، ص 19): «طعام الثعبان، هو التراب!».

(2) ج. ب. سارتر J.-P. Sartre، **الوجود والعدم** *L'Être et le néant*، ص 673.

أي بمعنى ما، أن يخضع للمادّة التي يريد استعمالها». هناك في هذه الملاحظة حقيقةٌ حُلُميّةٌ كبيرة. ولا شكّ أنّ الحياة اليَقِظَة والتغذية القارتة[1] تجعلاننا نأخذ كلمة غذى في معناها العامّ. ولكن، داخل اللّاوعي، هو الأكثر مباشرة بين كلّ الأفعال، وهو الرّابطة الأولى للمنطق اللّاواعي. لا شكّ أيضاً أنّه بإمكان التفكير العلميّ أن يُحدّد بدقّةٍ قائمة الموادّ الكيميائية التي يمتصّها الجذر من الأرض، وبإمكان الجذر المنقسم أن يُظهر لنا بجلاءٍ البياضَ الناصعَ للفجل، واللّون المرجانيّ الخفيف للجَزَرِ، واللّون العاجيّ الكامل لنبات لحيّة التّيس. كلّ هذه التدقيقات العلمية، وكلّ هذه الأحلام اليقظة الواضحة بالنقاء الفرِح، لا معنى لها لدى اللاوعي العميق الذي دائماً ما يأكل بعينَين مغمضتَين. لهذا الحلم العميق للكائن الذي تتواصل تغذيته، تكون لصورة الجذر-الثعبان الذي يأكل الأرض آثار حركيّة وماديّة فورية. ويمكننا أن نرى فيها صورة متأخّرةً ووهميةً وصعبةً. ولذلك لن نكتبها أبداً. ولكن كلّ حالمٍ بالجذور يستعيدها. فأن نكتُبَ **الأطعمة الأرضية** دون أن نأكل الأرض، ودونَ أن نكون جذراً أو ثعباناً، يعني أن نخدع عبر لعبٍ عبثيّ الضرورات الكبرى للحياة الخيالية. ففي الحياة الباطنيّة للجذر، يتحدّد فعل أكل الأرض باعتباره أنموذجاً أصليّاً. وهو يتحكّم في كياننا النّباتي بأسره، إذ لمّا كان الواحد منّا بشراً، فإنّه يُريد أن يكون نباتاً أيضاً. فإذا انخرطنا في صورة الجذر، وإذا احتفظنا بإغراء الأطعمة الأولى، فإنّ اللّاوعي سيُضاعف فجأة التجاربَ والصورَ، ونفهم عندها بعمقٍ أكبر بيت بول كلوديل[2]:

«من استفّ الترابَ احتفظ بمذاقه بين أسنانه».

---

(1) أي تشمل أطعمة من الأصلين الحيوانيّ والنباتيّ (المُراجِع).

(2) بول كلوديل Paul Claudel، **الأناشيد الخمسة** *Cinq grandes odes*، ص 147.

9

أن نعيش متجذّرين، وأن نعيش منبتّين، تلكما بالأحرى صورتان سريعتان ومفهومتان على الدّوام. ولكنّهما تظلاّن فقيرتَين للغاية ما لم يُضف إليهما الكاتب حركيّة فاعلة. وهناك طرق عديدة لتفعيلهما. إنّ شاعراً مثل بول كلوديل، وبلعبة عدديّة بسيطة، يضخّ الحياة في هذه الصورة العاطلة (خمسة أناشيد، ص 147) (*Cinq grandes odes*): «مثل شجرة كبيرة تذهب للبحث عن الصخر والأرض الصلبة حيث تتعانق وتشتبك جذورها الاثنتان وثمانون...». يبدو أنّ أصوات كلمة اثنين وثمانين تغرز لوالب بين الأصوات الصلبة لكلمتَي roc (الصخر) و tuf (الأرض الصلبة). لا شيء ينفجر، بل كلّ شيءٍ يَصِرّ والشجرة تُمسك بالأرض. عندئذٍ تصبح الاستعارة الأخلاقية جاهزة. يكاد يكون من غير الضروريّ أن نعبّر عن العبرة من الحكاية النباتية المجازية.

وفي الواقع، ليس في إقليم اللّاند ((Les Landes بمفرده تُغرَس الأشجار لتثبيت الكثبان الرملية المتحرّكة. كتب كلود دو سان مارتان (Claude de Saint-Martin) بشكل مباشر: «سأزرع في حقل الحياة بذور هذه الأشجار القويّة؛ لتنمو على ضفاف أنهار الكذب تلك التي تُغرق المقامَ الخَطِرَ للإنسان. وستمزج جذورها لتُعزّز الأراضي التي تغمرها هذه الأودية بمياهها، وستحول دون انهيارها، ودون انجرافها بفعل التيّارات المائية». الشجرة مُثبِّتٌ (stabilisateur)، أنموذج استقامة وصرامة. وهناك داخل حياة الاستعارة ما يُشبه قانون الفعل وردَّ الفعل: فأن نبحث عن الأرض المستقرّة، برغبة كبيرة في الاستقرار، يعني أن نجعل الأرض الهاربة مستقرّةً. فالكائن الأكثر حركةً يتمنّى أن تكون له جذور. كتب نوفاليس Novalis (يذكره سبنليه Spenlé في أطروحته، ص 216): «نريد أن نبكي فرحاً، وأن

نغرس، بعيداً عن العالمين، في الأرض أيدينا وأرجلنا لتُنبتَ لها جذوراً».

وبالطبع، يستدعي هذا الثّبات صور الرّسوخ والصلابة. ومثلما سبق أن بيّنّا في أحد الفصول الأولى لكتابنا السّابق[1]، بإمكاننا أن نتبع، في رواية فيرجينيا وولف: أورلاندو *Orlando*، صورة تشتغل بشكل ثانويّ: إنّها صورة شجرة السّنديان. فالبطل أورلاندو، شأنه شأن شجرة السنديان، يمتدّ على أربعة قرون. في نهاية الرواية، يقوم أورلاندو، الذي كان في بداية القصّة رجلاً وأصبح في نهايتها امرأةً (وهو إجراء لا يمكن أن يُحرج إلّا القرّاء الذين يفتقرون إلى التناقض الوجدانيّ، إنْ وُجِدوا)، يقوم بتشبيك الجذور الكبيرة لشجرة السنديان: «ألقت أورلاندو بنفسها على الأرض فأحسّت تحتها بهيكل الشجرة يتفرّع كأضلع عمود فقريّ. وقد راقَها أن تعتقد أنّها تمتطي ظهرَ العالم. لقد راقها أن تتشبّث بهذه الصلابة» (الترجمة، ص 257).

يتّضح من خلال ذلك أنّ نفس التماسك الماديّ للصلابة والرّسوخ والثّبات هو الذي يزاوج دائماً بين الصور الأكثر تنوّعاً. فلا نندهشنّ إذن من أن يكون بإمكان ميتافيزيقيٍّ أن يُسند للجذر صلابة أساسية. ففي الحقيقة، يجد هيغل بشكل من الأشكال أنّ الجذر هو الخشب المطلق. فالجذر هو عنده «الخشب الذي لا لحاء له ولا لبّ» (**فلسفة الطبيعة**، الترجمة، 3، ص 131). وتستمدّ كلّ خصائص الخشب من الجذر معناها الأساسيّ. هل يتعلّق الأمر «بالقابلية للاحتراق»، يؤكّد هيغل أنّ هذه القابلية للاحتراق «تصل إلى حدّ إنتاج المادّة الكبريتية»، وبالطبع فإنّها في الجذر يجب أن ينمو بالخصوص هذا الإمكان: «ثمّة جذور، يقول الفيلسوف، يتكوّن فيها كبريتٌ حقيقيٌّ».

إنّ من نجح في انتقاء حَطَبَةِ الميلاد من عقدة أكبر جذرٍ سيتسامح مع هذا

(1) الكتاب السّابق هو «**الأرض وأحلام يقظة الإرادة**»، صدر بترجمة قيصر الجليدي ومراجعة كاظم جهاد، ضمن نفس هذه السّلسلة (المُترجم).

الإثراء الخياليّ لقوّة النار. فالجذر، على ما يرى هيغل، هو حقّاً «مادّة كثيرة العُقَد، متّصلة ومتماسكة»؛ «إنّها على أهْبَةِ التحوّل إلى مادّة لاعضوية تماماً». وضدّ أوكن (Oken) الذي يرى في الألياف النباتية أعصاباً، كتب هيغل (ج 3، ص 132): «ليست الألياف الخشبيّة أعصاباً، بل هي عظام».

وعندما تريد الأفكار أن تلاحق تفاصيل الصور، فأيّ نار كبيرة حرّة نجدها في إنشاءات أحد المفكّرين! ليس بإمكان الفيلسوف الحالم أن يتأمّل دوائر الخشب في مقطع شجرة نُشرت حديثاً دون أن يضمّ لكلّ دائرة إرادة في «التطويق». يقول واحد من علماء النبات يستشهد به هيغل (لينك Link)، «أظنّ أنّ الحَلَقة السنوية ناجمة عن تقلّص فجائيّ للخشب، تقلّص يجب أن يحدُثَ خلال احتفال القدّيس يوحنّا أو بعده، والذي لا يرتبط البتّة بالنموّ السنويّ للخشب» (هيغل، ج 3، ص 136).

ولكن لنترك هيغل لأفراحه البَرَامِلِيَّة. فعادةً ما يكتفي الفلاسفة بإعطائنا أفكارهم. ولو تمكّنوا من أن يعبّروا لنا عن صورهم، لَما توقّفنا عن دراسة الوثائق اللّاواعية للعقل.

10

لم نشأ، في هذا الكتاب، وكذلك في كلّ الكتب الأخرى التي خصّصناها للخيال، غير أن نُعِدَّ لمذهب في الخيال الأدبيّ. ولهذا ليس علينا أن نلحَّ على الطابع الجنسيّ للصور الخامّ، وللرموز الخامّ، مثلما تنشأ عن اندفاع الحياة اللّاواعية. إنّ الصورة الأدبية، مهما ادّعت أنّها تلقائية هي على الرغم من ذلك صورة حصلَ التفكير فيها، صورة مُرَاقَبَة، صورة لا تستعيد حرّيتها إلّا بعد أن تنجح في اجتياز رقابةٍ ما. وفي الحقيقة، غالباً ما تكون الخصائص الجنسية للصورة محجّبة. فأن نكتُبَ هو أن نتخفّى. يعتقد الكاتب أنّ بإمكانه،

بفضل جمال الصورة وحده، أن ينتقل إلى حياة جديدة. وإنّنا لَنُدْهِشُه –ونُثير استنكاره– عندما نشير له أنّه «يُصعِّد» حلم يقظة معروفاً جدّاً لدى المحلّلين النفسيّين. وفي ما يتعلّق بالشجرة وبالجذور، فإنّنا إذا أردنا أن نفتح ملفّاً يتعلّق بالصورة القضيبية، فإنّ كتاباً لن يكون كافياً لذلك، ما دام الأمر يفرض علينا أن نجوب الميدان الضخم للميثولوجيا وللفكر البدائيّ وللفكر العُصابيّ. فلْنَقْصُر بحثنا إذن على بعض الأمثلة الأدبية التي تمسّ بالإضافة إلى ذلك الجذر بشكل خاصّ.

في هناك (*Là-Bas*) يقول ويسمانس، الذي يقوم بعَرضِ كلّ استيهاماته ضمن جدليّة الشخصيتَين الرئيسيتَين، دورتال (Durtal) وجيل دوريه (Giles de Rais)، إنّ جيل دوريه (ج 1، ص 19، منشورات كْرَي) «يُدرك الشّبق الثّابت للأخشاب، ويكتشف احتفالات شهوانيّة في الغابات».

ونجد صورة الشجرة المقلوبة حيّة عنده هو الآخر، هذه الصورة الشائعة للغاية للتشجّر وللمذراة، ولكن كم هي مفعمة بالجنس! لم تعد الأغصان بمثابة أذرع، بل أصبحت سيقاناً. «هنا، تبدو له الشجرة كما لو كانت كائناً حيّاً، واقفة، ورأسها إلى الأسفل، منغرسةٌ في شعر جذورها، رافعةً ساقيْها في الهواء، مباعدةً بينهما، لتنقسم إثر ذلك إلى أفخاذ جديدة، تنفتح، بدورها، لتصبح أصغر فأصغر، كلّما ابتعدت عن الجذع؛ هناك، بين ساقيْها، ينغرس غصنٌ آخر، بنوع من الجماع الثابت الذي يتكرّر ثمّ يتضاءل، من فرع إلى آخر، وصولاً إلى القمّة؛ هناك أيضاً، بدَا له الجذع كما لو كان قضيباً يصعد ليختفي وراء تنّورة من الأوراق، أو يخرج على العكس من ذلك من جزّة خضراء لينغرس داخل البطن المخمليّة للأرض».

هكذا، وعوضَ القضيب المنتصب والاستعراضيّ، المتواتر جدّاً في الرمزية البدائية، يُصوّر ويسمانس الشّجرة كقضيب ينغرس في رحمِ الأرض

الأمومية، بنوعٍ من زنا المحارم الموجود في الرمزية التقليدية. أفلا يجب عليه أن يصفَ استيهامات أكثر الخطّائين ساديّة؟ فالشبق المذهل يعتمل داخل التأمّلات الأكثر براءة. فعوض الحبِّ الكونيِّ كذاك الذي استحضره موريس دو غيران عند وصفه لرؤية الشجرة وهي تجزل في عطاء لقاحها في السماء الزرقاء، يضع ويسمانس لوحة جماعٍ كونيّ. فليست الشجرة في نظره نموّاً هادئاً وبطيئاً، وليست أبداً قوّة تعيشُ من التنفّس الهوائيّ، ليست أبداً حبّاً يحمل أزهاراً ويضمّخنا بعطره، بل هي قوّة جهنّمية. إنّ الجذر، بالنسبة لويسمانس، هو اغتصاب للأرض[1].

لن تعوزنا الوثائق أبداً، بشأن المعنى القضيبيّ للجذر البسيط الذي حصلَ اجتثاثُه من الأرض. ضمن هذا المعنى يُمكننا أن نؤوّل أسطورة اللّفاح: هذا الجذر الذي تُسبّب رؤيته الموت. ولاقتلاعه دون عقاب، نستعين في اقتلاعه بكلبٍ يُشدّ إلى ساقه. ولحظة الاقتلاع، يموت الكلب. هذا الجذر الطويل المنقسم في طَرَفه في شكل مذراة يُمثّل الشكل الإنسانيّ. إنّه قزم إنسانيّ (homonculus). وككلّ قزم إنسانيٍّ، يتمتّع الجذر بكلّ قيم الرمز القضيبيّ. كثرٌ هم المشعوذون الذي قاموا بِنحتِ اللّفاح في جزرة بسيطة. ولكن لماذا كلّ هذه الحيَل؟ إذ كثيرة هي الجذور البسيطة التي تثير نفس التقزّزات ونفس الرّغبات. إنّ نفوساً حَيِيَّةً تريد أن تراها دون أن تنظر إليها. إنّ حياة الحقول، حتّى في كائناتها النّباتية، هي مجموعة من صور الحياة العشقية.

ولكنّ الحياة البستانية مفرطة في رقّتها؛ فجذور الخُضروات لا تعطي أحلاماً ثاقبة للغاية؛ فالبواكير تعطي نماذج أولى مفرطة في الضّعف. ففي

(1) إنّ صورة جذع الشجرة التي ترفع سيقانها في الهواء توجد في **الجزيرة الدقّاقة** لرابليه (Rabelais, *L'Île sonnante*). ولكن ليس للنغمة المازحة نفس الأصداء اللّاواعية التي تمتلكها النغمة المُغرَمَة. إنّ محلّلاً نفسيّاً بإمكانه أن يقول إنّ الخيال الذي يتسلّى قد وجد تسوية ما مع الكبت.

حلم الشبقيّ، يظلّ الجزَر الربيعيّ يمثّل قضيباً بخساً. ومثلما يُعبّر لا برويير (La Bruyère)، فيما أعتقد: «لا يكون البُستانيّ رجلاً إلّا في عينَي راهبة».

الفصل العاشر

الخمر وكرمة الخيميائيين

الكرمة، مثلما يقول لي غاستون روبنيل، تخلق كلّ شيء، بما في ذلك تربتها. «إنّ الكرمة ذاتها، بتكديسها بقاياها ونفاياتها، بنَتْ مجالها الخاصّ، وكوّنت لنفسها جوهرها النّبيل واللّطيف الذي به تُغذّي ثمرتها».

(غاستون روبنيل، **تاريخ الرّيف الفرنسي**، ص 248).

(Gaston Roupnel, *Histoire De la campagne française*, p. 248).

1

تظلّ الخيمياء، في أدقّ تفاصيل بحوثها التي لا تنتهي أبداً، دائمة الطموح لرؤية كبيرة للعالم. فهي ترى عالَماً في حالة فعل في عمق أدنى مادّة؛ تقيس تأثير القوى المتعدّدة والبعيدة داخل أكثر التجارب بطئاً. وأن يكون هذا العمق في النهاية دُواراً، وأن تبدو هذه النظرة الكلّية رؤية حالمة عندما نقارنها بالمبادئ العامّة للعلم الحديث، فهذا ما لا يُدمّر القوّة النفسيّة للعديد من أحلام اليقظة الواثقة، من الصور الكبيرة جدّاً، المحظيّة بثقة ثابتة للغاية. إنّ الموادّ الجميلة: الذّهب والزئبق، العسل والخبز، الزيت والخمر، تراكم أحلام يقظة تَتَنسّق بشكل طبيعيٍّ رفيع بحيث يمكننا أن نكشف فيها عن قوانين للحلم، عن مبادئ للحياة الحُلُميّة. غالباً ما تُعلّمنا مادّة جميلة، ثمرة جميلة وحْدة الحلم، التي تمثّل أكثر الوحدات الشعرية صلابةً. وفي نظر الحالم بالمادّة، ألا تمثّل حبّة العنب المتناسقة الشكل حلماً جميلاً بالكرمة؟ أوَ لم تتشكّل بفضل

القوى الحُلُميّة للنبات؟ إنّ الطبيعة لَتحلم، في كلّ أشيائها.

وعليه، فعندما نتابع بإخلاصٍ التأمّل الخيميائيّ لمادّة منتقاة، مادّة تُجنَى دائماً في الطبيعة، ننتهي إلى هذه القَناعة بالصورة التي تكون شافيةً من الناحية الشعرية، والتي تثبت لنا أنّ الشعر ليس لَعِباً، بل هو بالأحرى قوّةٌ من قوى الطبيعة. فهو يكشف عن حلم الأشياء. عندها نفهم ما تكون الاستعارة الحقيقية، الاستعارة الحقيقية بشكل مضاعف: حقيقية في تجربتها وحقيقية في اندفاعها الحُلُميّ. وسنجد الحجّة على ذلك في الكرمة الخيميائيّة التي يمكنها أن تؤوَّل باعتبارها تجربة للنبات وحلم يقظة لعالم الحجارة الكريمة في نفس الوقت. فالكرمة تنتج بنفس الصدق حبّةً من العنب وياقوتة حمراء، عُنَيباتٍ ذهبية أو «حبّات عقيقٍ أخضر» (ويسمانس).

ولكن قبل أن نبيّن العلاقة المتعدّية بين التجربة والحلم، لنقم بتجربة في الخيمياء الطبيعية، ودون الاستعانة بالكتب، بل بأن نستسلم بكلّ سذاجة ممكنة لهذه القوة المكثّفةِ للصور المألوفة عند الخيميائيّ.

2

ما هي الخمر لمثلِ حلمِ اليقظة هذا المُكثِّفِ في مادّة محبوبة، محبوبة بحبٍّ مَحْكيّ؟ إنّها جسمٌ حيٌّ تُحافظ فيه «الأرواح» الأكثر تنوّعاً على توازنها، الأرواح الطائرة والأرواح المتّزنة، في اقتران سماء وتربة. تعثُر الكرمة، بأفضل من أيٍّ نبات آخر، على تناغم زئبقيات الأرض، فتعطي للخمر على هذا النحو عيارها الحقيقيّ. فهي تعمل طوال السّنة مُتَّبِعَةً مسيرة الشمس خلال كلّ الأبراج. فالخمر لا تَنسى أبداً، وهي في أعمقِ الأقبية، أن تستأنف مسيرة الشمس تلك في «منازل» السماء. وإنّما بوَسْمِها للفصول على هذا النحو يمكنها أن تجد أكثر الفنون إدهاشاً: فنّ التعتيق. وبصورة ماديّة تماماً، تستمدّ

الكرمة من القَمر والشمس والنجم قليلاً من الكبريت الخالص القادر وحده على أن «يُعنصر» جيّداً كلّ نيران الكائنات الحيّة. وهكذا فإنّ الخمرة الحقيقية تستدعي أكثر الطّوالع الفلكيّة حسّاسيّة.

فإذا مرَّ في السّماء مُذنّبٌ، فذلك يعني أنّ موسماً آخر لقطاف العنب قد حلَّ زمانه! فصِيَغُنا، المحنّطة داخل المفاهيم، لا ترى في ذلك إلّا بطاقة ملصقة لتوضيح تاريخ خمر ممتازة، تذكرة صغيرة بزمن ينسى الفردانية الدّقيقة لسنةِ شمسٍ وفيّة. ولكن الكرّام الولوع، الذي يتأمّل، على طول السّنة علامات الخمرِ لا ينسى أبداً أن المُذنّب الجديد يُعطي للخمر مادّة نادراً ما تنزل من السّماء إلى الأرض. فالمُذنّب هو عَبَقٌ أكثر ممّا هو نجم. فهذا الذيل الطويل الرّخو السائل في الطّبقات العليا للسماء يكون بالأساس رطباً، وهو غنيٌّ بنار سائلةٍ وعذبةٍ، بماء أساسيٍّ ورقيق، قُطِّرَ طويلاً في السّماء. وتجتذب الكرمة هذا الماء السّماويّ -وهو الوحيد الذي تتقبّله- القادم من السماوات المسيطِرة. وتتلقّى منه خمر المُذنّب عذوبة لا تقضي على قوّتها[1].

إنّ من يحلم بالخمر في **الطبيعة**، بتاريخ كلّ التأثيرات السماوية للسّنة، مثلما هي الحال مع جدول أفعال الشمس والنجوم، يعتبر المطر مرضاً للأجواء المفعمة بالحيوية. فهو عندما يُعتّمَ التلّة، يُكدّر لون الخمر الذي يفقد ما يحتاجه من الضوء. فكلّ حالم يعيش في تعاطفٍ مع الكرمة يعلم جيّداً أنّ ساق الكرمة تكون، في مقاومتها للمياه الجوفية أو النهرية، يقِظةً برمّتها. ويكون الجِذم قوّةً تَحُول دون صعود كلّ ماءٍ نحو حبّات العنب. إنّها تعصر، في جذرها، أنساغاً مُصفّاةً. كما يحول قضيب الكرمة، الجافّ في كلّ ألياف مادّته، دون أن يُلوّثَ الكائن الرّطب العنبَ. كتبَ أحد الأطبّاء في الأزمنة الديكارتية:

(1) يُقال أيضاً إنّ الكرمة تخاف من الرعد (انظر ب. فانيير P. Vanière، مرجع سابق، ج. 2، ص 163): «عندما يزمجر الرعد، تكابد الكرمة برعبٍ آثاره حتّى في قلب براميلها حيث تُخزن خمورها، فيُغيّر الخوف من لونها».

«إنّ القنوات التي يصعد منها نسغ الكرمة تكون على درجة من الضّيق بحيث لا تسمح بمرور غير عصارة الأرض الأكثر صفاءً والأكثر لُطْفاً، على خلاف الأنابيب التي منها تصعد عُصارة أشجار التفّاح والإجّاص والتي تكون واسعةً للغاية بحيث تسمح بمرور المكوِّنات الفظّة واللّطيفة دون تمييز بينها». على هذا النحو حرِصت الطبيعة -هذه الأمّ الراعية- على أن تمنع بقوّة الكروم المعترشة اتّحاد السوائل المتناقضة، اتّحاد الماء والخمر، اتّحاد البِرْكة والكثيب.

إنّ الكيمياء الحديثة، تفرض علينا، على الأرجح، أن نهزأ من مثل هذه الأحلام المغرقة في العُقم. وهي تبرهن لنا، بتحليلاتها اليسيرة، أنّ العنب ثمرة مائية وأنّ الهندسة الزراعية توصي بممارسات من شأنها أن تضخّمَ قُطُوف العنب: فهناك بلدان سهليّة تُسقى فيها الكروم سقياً. هذه بلدان لا يزورُها حلم الخمر. فلدى من يحلم بالموادّ في فعلها العميق، يُعَدّ الماء والخمر سائلَين عدوّين. وإنّه لمن المُنعِش أن يُمزجا معاً. فالنبيذ الممزوج بالماء -واللغة الفرنسية العريقة لا تخطئ في ذلك[1]- هو حقّاً نبيذٌ قد فقدَ فحولته.

3

إذ نتصفّح واحداً من الكتب القديمة يُتابع تاريخ العالم إلى حدودِ قلبِ الموادّ، قد يؤاتينا الحظّ أحياناً بملاقاة خيمياء نباتيّة. وتُعدّ خيمياء المملكة الوسيطة تلك راحةً للحكيم. فيها ترتاح القوى المعدنية وفيها تقع التحوّلات بكلّ هدوء. فلكلّ مملكة من ممالك الحياة الخيميائيّة الثلاث: المملكة المعدنية والمملكة النباتية والمملكة الحيوانية مَلِكُها. لذلك لن نفكّر في هذا الفصل القصير إلّا في هذه الكائنات المُسيطرة. فالذهب هو ملِك المعادن، والأسد

(1) يشير إلى التعبير الفرنسيّ الشائع، الذي استخدمه هو أصلاً: vin coupé، ويعني حرفيّاً: «خمر مقطوعة»، أي مُزِجت بالماء. (المُراجِع).

ملِك الحيوانات. والكرمة هي من تكون مَلِكَةَ العالم الوسيط. فمن يُريد أن تكون له رؤية هرميّة أو تراتبيّة حقّاً للعالم النّباتيّ فإنّ عليه أن يتعلّم من الحقائق الكبيرة للحياة الخيميائيّة. ولكن لا بدّ من كتاب كاملٍ لوصف علم النّبات الملَكيّ هذا ولنبيّن ازدراء الخيميائيّين للأعشاب.

لنرَ الآن فقط تآلف السوائل الثلاثة الأساسية:

في العالم المعدنيّ، الزئبق هو من يعمل، وهو مبدأ كلّ سيولة، المبدأ الذي يُعطي للماء، الذي يكون دائماً ثقيلاً نسبيّاً، البعض من لطافته. فزئبق الفلاسفة هو ماءٌ بارعٌ يُذيب ما لا ينجح ماء العيون في اجتزائه.

للحياة الحيوانية أيضاً سائلها النّبيل، إنّه الدّم، عنصر الحياة ذاتها، مبدأ قوّتها وديمومتها، وناموس العِرق. ولم يعد بإمكاننا أن نفهم أبداً أولويّته منذ عوّدتنا الفيزيولوجيا على تصوّراتها للحياة العَصَبيّة. ومثلما بيّن غابرييل أوديزيو[1] (Gabriel Audisio)، فغالباً ما يستعمل الشعراء غير المخلصين لبدائيّة الأحلام الماديّة صورَ الدّم كما اتّفق. ولكنّ للصور الخيميائيّة معياراً آخر!

أمّا الحياة النباتيّة، الحياة التي غالباً ما تتعرّض للإنهاك والإضعاف الشديد بباعثٍ من فيض العنصر المائيّ، حياة غالباً ما تكون بلا قوّة، بلا نابض، وبلا هجومية، فإنّها تشهد على الرغم من ذلك، في ملِكتها المتمثّلة في الكرمة، تجلّياً للسائل الخلّاق.

كم من الشعراء ممّن يعتقدون أنّهم لا يعيشون إلّا في عالم من الاستعارات، قد تغنّوا بالخمر وكأنّها دمٌ نباتيٌّ! ولكنّ الخيمياء تتكلّم بلَهجة مختلفة. فهنا بالتحديد تُظهر الاستعارة الحقّة كامل مزاياها في التبادل. بإمكاننا أن نقول في

(1) غابرييل أوديزيو Gabriel Audisio، طعم الدّم... *Le goût du sang* (كرّاسات الجنوب *Cahiers du Sud*، فبراير 1943).

نفس الوقت: الخمر هي دم الكرمة أو الدّم هو الخمر الحيوانيّة. وبين الممالك القصوى، وبين السوائل القصوى ذات النبل الرفيع، بين مشروب الذهب[1] والدم، إنّما الخمر هي ما يمثّل الوسيط الطبيعيّ. «يجتمع الجوهر، كما يقول أحد الكتب القديمة[2]، بجوهر آخر بكلّ يُسر. لا بدّ من حاملٍ أو وسيطٍ للذهب الذي يُمثّل هذا الجوهر المعدنيّ ليجتمع بماء الحياة النباتيّ، ويجتمع بفضل هذا الأخير بالإنسان؛ ذلك أنّه إذا كان هناك مسافة كبيرة بين الذهب والخمر، فإنّها تكون أكبر بين الذّهب والإنسان، ولكنّها تكون أصغر بين الخمر والإنسان، ما دامت الخمر تمثّل جزءاً من وجوده. لا بدّ إذن من تقريب الذهب من الطبيعة الحيوانية عبر الطرق الفلسفية وعبر روح الخمر، وهذا كلّه يجعله عنصراً كلّيّاً... فإذا كان الأمر على خلاف ذلك فأيّ أثرٍ سيكون في أنّ أكثر الأجسام سُمكاً (الذهب)... يُمكنه أن يصلح في إشفاءِ أضعف مخلوقٍ وفي الحفاظ عليه؟».

إنّ فنّ الخميائيّين الذين يبحثون عن الفتوّة عبر طرق مِلكة النّبات هذه، وبالارتكان للكلّية البارزة للخمر، ولقوّة عالمها، ولوظيفتها الكونيّة، سيكون إذن متمثّلاً في توحيد الذهب والخمر. ولكن هل بإمكاننا أن ننسى أنّ الشمس تمثّل للخيميائيّ ذهب السّماء بالمعنى القويّ للكلمة؟ كم يدخل هذا الذهب الشمسيّ، «المُعنصَر» بشكل أكثر لطْفاً من ذهب الأرض، بغزارة داخل العنقود الذي هو في حالة نضج! الكرمة مغناطيس. تجتذب ذهب الشمس، وتغوي الذهب الكواكبيّ بزيجات خيميائيّة. أفلا تعلّم الخيميائيّ فنّ تحويل الخمر إلى مغناطيس يجتذب ذهب الأرض؟ نحن هنا بالتدقيق في قلب صورة

---

(1) مشروب الذهب l'or potable: بتشجيع من الخيميائيّين، كان أهل العصر الوسيط وحتّى بعض أهل عصر النهضة يذيبون في مشروباتهم الروحيّة بعض الذهب، وكانوا يعدّون هذا المزيج دواءً ونوعاً من إكسير الشباب، ولا حاجة للتأكيد على خطورته للصحّة (المُراجِع).

(2) لو كروم Le Crom، **الدليل الفلسفيّ... للناشئة في العلوم** *Vade-mecum philosophique... en faveur des enfants de la science*، باريس، 1718، ص 38.

ماديّة تجتذب إليها كلّ نحلات الاستعارة.

ولكن كم هي كثيرةٌ الأسرار التي تظلّ مُحيطة بخمر الخيميائيّين! وفي البداية إنّ أكبرها، ما لا يُسبر غورُه هو: كيف يمكن أن يكون للخمر هذا العدد الهائل من الألوان؟ كيف يمكنها أن تكون حمراء أو صهباء؟ كيف يمكنها، بالتحديد، أن تحمل علامة الذهب، أو علامة الدم؟ إنّها حقّاً بين قطبَي أكبر التحوّلات، تحوّل الذهب العتيق إلى شبابٍ إنسانيّ.

4

هكذا تكون الاستعارات، في زمن الخيمياء، متعاضدة مع التحوّلات. إنّ تجربة نفسيّة تَردف التجربة الخيميائيّة. ويُبرهن لنا التفكير الخيميائيّ قابلية الاستعارات للقلب. فالخمرة البيضاء هي مشروب الذهب. والخمرة الحمراء هي دم. فهذه لم تعد هنا صوراً، بل أصبحت تجارب كونيّة. فعندما يبحث الخيميائيّ عن جوهر المعدن، فإنّه يستمع إلى تعاليم الطبيعة التي أعطتنا، إلى جانب الخمر، جوهر العالم النّباتيّ. ولكي نقتنع بذلك، لنقرأ هذا المقطع من دليل لوكروم (Le Crom) الفلسفيّ (ص 23):

«تيماجين (Timagène):أخبرني، من فضلك، أيّ النباتات تعطينا أفضل جوهر؟

«أريستيب (Aristipe):تُقدِّم لنا الكرمة، باعتبارها مِلكة النباتات الطبيّة، هذا الجوهر في خمرها، وهي أكثر المشروبات الروحية جوْدةً، ويتوافق هذا الجوهر مع مزاجنا أفضل ممّا تتوافق معه جواهر نباتات أخرى، بفضل تطابقه مع حرارتنا الطبيعية، وبفضل التأثير الضعيف الذي يحتفظ به من الأرض: إنّها بفضل هذه الخصائص تكون له القدرة على معالجة كلّ أمراض الإنسان، عندما يُعَدّ بعناية فائقة، وتكون له القدرة على رفع حرارته. ولكونه عنصراً

كلّيّاً، فهو يُدفِّئ مزاجاً رطباً وبارداً، ويُبرّد مزاجاً حارّاً وجافّاً».

تدريجيّاً، وفي ما لحق من الحوار، فكّر أريستيب في الترياق الخيميائيّ بعد أن قام بالتذكير بفتوّة الخمر. حجّة مقنعة على استمرارية صور المادّة! أن تقوم الخمر بالتدفئة وأن تضع حدّاً للعطش، وأن تكون لها كلّ الخصائص المتناقضة، فإنّ ذلك هو ما يضعها في مرتبة الأنموذج الأصليّ للترياق في عصور كانت فيها الحرارة المعتدلة العلامة الصّارخة بامتياز على الصحّة. ولكن ربّما كان هناك أضدادٌ أكثر رقّةً، أضداد تثير جدليّات أكثر ثرثرة، جدليّات لا تتوقّف عن تبادل قيمتها. أمّا نحن، فإنّه ليُسعِدُنا أن نجد في كأسنا جدل اللّطيف والمُنشّط. إنّنا أمام مثل هذا التناقض لَعلى يقين تامّ من أنّنا نُمسك بخيرٍ كبيرٍ من خيرات الأرض، بمادّة طبيعية وعميقة، بأنموذج أصليّ من عالم المادّة!

5

أيْ نعم، إنّ للموادّ أنماطاً بدائية، شأنها في ذلك شأن الأشكال تماماً. والخمر أنموذج أصليّ ماديّ لعالَم المادّة. يُمكن لهذا الأنموذج أن يكون صغيراً أو كبيراً، فظّاً أو رقيقاً، قويّاً أو خفيفاً، ولكنّه يكون خالصاً دائماً. ومثلما يقول أحد الخيميائيّين، تخلّف الكرمة في الأرض «الخبائث الملعونة». فإذا كانت الخمر وهي في احتدام غليانها قد جرَّت معها «جمهرة من الأشياء»، فإنّها تحمل في مادّتها القدرة على تطهّرها. وفي قلب البرميل، تتحوّل من عنصر أحمر قانٍ [كمثْل دم الأوردة] إلى عنصر شريانيّ، صافٍ، قويّ، سيّال، وعلى استعداد لتجديد قلب الإنسان. إنّها حقّاً لمادّة من مرتبة رفيعة، واثقة من منافعها.

هذه الصور الماديّة، هذه الصور الماديّة تماماً للمادّة (substance)، كم هي معتمدة على لغتنا! وكم نحن في حاجة إلى هذه الأسماء البدائية، أسماء الموادّ

(substantifs)، لكي نتكلّم، ولكي نغنّي، ولكي نتفاهم ونتوحّد! وإنّما في نماذج أصليّة للمادّة يحلم شاعر مثل ميووش وهو يتأمّل «بعض الكلمات الأساسية»:

«مثلَ خبز، ملح، دم، شمس، أرض، ماء، نور،
وظلمات، وكذلك كلّ أسماء المعادن.
ذلك أنّ هذه الأسماء لا هي بإخْوة الموضوعات الحسّيّة،
ولا هي بأبناءٍ لها، بل هي آباؤها».

(نشيد المعرفة).

(Cantique de la Connaissance).

من قائمة هذه النماذج الأصليّة الماديّة، من هذه الموادّ الأمّ، ما ينقص بالتحديد، في أبيات الشاعر الليتوانيّ، إنّما هو الخمر. ولكنّ للأرض مآويها لاستقبال كلمات اللّغات المختلفة. ولا يمكن أن تكون الخمر كلمة بدائية في بلدان الثلج. فلا شيء أكثر محلّية، ولا شيء أكثر لَهْجويّة من أسماء الخمور وكينونتها. ففي السّواحل الجنوبية حيث تكون حبّات العنب ثقيلة، تُتاخم الخمر الحمراء حقّاً البحر الأبيض المتوسّط، الإمبراطورية العظمى لوسط المملكة الديونيسيسيّة. إنّنا ننسى، وقد سحقتنا الثقافة الكلاسيكيّة، ديونيسيسيّة المرح الصّاخب، ديونيسيسيّة الخمر البيضاء؛ لا نحلم أمام خمور أكثر ارتباطاً بأماكنها، الخمور التي تحمل فرادة الكثبان.

يعرف الطبّ الخيميائيّ مع ذلك كيف يؤلّف بين الكلّي والخاصّ، وكيف يتعرّف على الخمر الكونيّة في الخمر المتفرّدة. وغالباً ما يتمنّى أن تناسبَ خمرة من الخمور عضواً من الأعضاء؛ فلون الخمرة ذات المفعولات المحدّدة يُحدّد تشخيصاً طبّياً معيّناً. فسلسلة الخمر البيضاء توقظ العديد من اللّطائف العضوية!

فمن سيتغنّى لنا، على سبيل المثال، بخمور النظرة: رقّةٌ وخبثٌ، خمور تعابث إذ تُحبّ، يا خمر بلادي! الخمرة التي توحّد الأرياف، وبسُكْرة جغرافية رقيقة، تخلق مصبّاً مشتركاً لنهري الأوب (Aube) ولالوار (La Loire). «إنّ خمور منطقة «بار سور أوب» (Bar–sur–Aube) لَتشبه إلى حدٍّ كبير في لونها ومذاقها وجودتها خمور آنجو (Anjou)... خمور ورديّةٌ وصهباء ولطيفة ورقيقة ولذيذة وذات مذاق مستساغ في الحلق، ما يجعلها شبيهة بتوت العلّيق».[1] كم من مرّة كذلك تستمدّ الكرمة، ملِكة النباتات الطبيّة، عطرَ إحدى وصيفاتها الرقيقات مثل توت العلّيق، أو عطرَ إحدى وصيفاتها الفظّات مثل رائحة البارود المحروق! الخمر هي حقّاً عنصر كلّيّ يعرف كيف يجعل نفسه فرديّاً، إذا ما عثر على فيلسوف يعرف كيف يحتسيها.

ديجون، أكتوبر 1947.

(1) نيكولا أبراهام دولا فرانبوازيير Nicolas Abraham de la Framboisière، **التوجيه الضروريّ لكلّ امرئ لكي يعيش طويلاً في صحّة جيّدة** *Le Gouvernement nécessaire à chacun pour vivre longuement en santé*، باريس، 1608.

ثبت المصطلحات
عربيّ-فرنسيّ

احتواء	Enveloppement
إحساس	Sensation
أخلاق، أخلاقيّات	Éthique
أخلاقيّ	Éthique
إدراك حسيّ	Perception sensible
إرادة	Volonté
إستطيقيّ، جماليّ	Esthétique
إستطيقية، جماليّات	Esthétique
استعارة	Métaphore
استيهام	Phantasme
أسطورة	Mythe
إسقاط	Projection
اشتقاقيّة (مبحث)	Étymologie
أصل	Origine
أطروحة	Thèse
اندفاع (نفسيّ)	Pulsion
إنسان صانع	Homo faber
انسكاب	Dégorgement

Impression	انطباع
Introversion	انطواء
Involution	انطواء، انغماد
Involutif	انطوائيّ، انغماديّ
Extraversion	انفتاح
Négativisme	إنكاريّة
Archétype	أنموذج أصليّ
Anima	أنيما (ال)
Animus	أنيموس (ال)
Rhétorique	بلاغة
Abstraction	تجريديّة، تجريد
Surdétermination	تحديد تضافريّ
Emboîtement	تداخل
Géophagie	ترابة
Schéma	ترسيمة، خُطاطة
Synthèse	تركيبة
Isomorphie	تشاكُل
Sublimation	تصعيد
Lilliputien	تصغيريّ
Transcendance	تعالي

Valorisation	تقييم، تثمين
Initiation	تلقين
Initiatique	تلقينيّ
Analogie	تماثُل
Identification	تماهي
Représentation	تمثُّل
Substantialisation	تمْدِية
Articulation	تمفصُل
Ambivalence	تناقض وجدانيّ، ازدواجيّة
Récurrence	تواتُر
Dialectique	جدل، جدليّة
Dialectique	جدليّ
Chair	جسد، بدن
Corps	جسم، جسد
Pancalisme	جمالويّة (نزعة)
Sexualité	جنسانيّة
Instance	جهاز، سلطة
Argument	حجّة
Minéral	حجريّ، معدنيّ
Intensité	حدّة، كثافة

Évènement	حدث
Intuition	حدس
Chaleur	حرارة
Dynamique	حركيّ
Dynamologie	حركيّة (مبحث)
Sensibilité	حساسيّة
Sensible	حسيّ، مُدرَك حسيّاً
Songe, rêve	حلم
Rêverie	حلم يقظة
Onirique	حُلميّ
Onirisme	حُلميّة
Intime	حميميّ
Intimité	حميميّة
Querellé	خصيم
Discours	خطاب
Pittoresque	خلّاب
Imagination	خيال
Imagination matérielle	خيال ماديّ
Alchimie	خيمياء
Durée	ديمومة

Sujet	ذات، فاعل
Subjectif	ذاتيّ
Repos	راحة
Repos matériel	راحة ماديّة
Mollesse	رخاوة
Mou	رخو
Désir	رغبة
Douceur	رقّة
Minerai	ركاز، خامة معدنيّة
Symbole	رمز
Symbolique	رمزيّة
Romantisme	رومنطيقيّة
Vision	رؤية
Scepticisme	ريبيّة، شكّيّة
Astringence	زمّ
Temps	زمان
Temporalité	زمنيّة
Contexte	سياق
Solidité	صلابة
Solide	صلب

Image	صورة
Devenir	صيرورة
Contre	ضدّ
Rituel	طقس (شعيرة)
Phénoménologique	ظاهراتيّ
Phénoménisme	ظاهراتيّة (نزعة)
Phénoménologie	ظاهراتيّة، فينومولوجيا (مبحث)
Pâte	عجينة
Néant	عدم
Offensivité	عدوانية
Offensivité enlaçante	عدوانيّة مُطوِّقة
Complexe de sevrage	عقدة الفطام
Complexe de Jonas	عقدة يونس
Profondeur	عُمق
Concret	عيْنيّ، محسوس
Abîme	غور، هوّة
Vide	فراغ
Individualiser	فرّدَ، يُفرّد
Individualisation	فردنة، تفريد
Espace	فضاء

Vertu	فضيلة
Fantastique	فنطازيّ
Chaos	فوضى
Cave	قبو
Intention	قصد
Intentionnalité	قصديّة
Vertu	قوّة، أثر، مفعول
Valeur	قيمة
Universel	كلّي، شامل
Totalité	كلّيّة
Caverne	كهف، مغارة
Cosmos, univers	كون
Microcosme	كون أصغر (الإنسان)
Macrocosme	كون أكبر (العالَم)
Cosmique	كونيّ
Qualités	كيفيّات
Invisible	لامرئيّ
Inconscient	لاوعي
Protoplasmique	ما قبل–ولاديّ
Substance	مادّة، جوهر

a priori	ماقبليّ
Principe	مبدأ، عنصر، مكوّن، مفعول، علّة
Labyrinthe	متاهة
Isomorphe	متشاكل
Transcendant	متعالٍ
Abstrait	مجرّد، تجريديّ
Ensemble	مجموع
Surdéterminé	مُحدَّد بشكل تضافريّ
Caché	مخفيّ
Substantialiser	مدّى، يُمدّي
Visible	مرئيّ
Confidence	مُسارّة، بوْح
Maison natale	مسكن الولادة
Postulat	مسلّمة
Absolu	مطلق
Vécu	مَعيش
Paradoxale	مُفارِق
Paradoxe	مُفارَقة
Valorisé	مقيَّم، مثمَّن
Systématique	مُنتَظَم (اسم لا صفة)، نسَقيّة

Introverti	منطوٍ، انطوائيّ
Paysage	منْظر
Perspective	منظور
Extraverti	منفتح
Isotropes	موحّدة الخصائص (عناصر)
Objet	موضوع، شيء
Objectif	موضوعيّ
Mélancolie	ميلاخوليا، سوداويّة
Psychologie du contre	نفسيّة الضدّ
Noumène	نُومَين، مُدرَك عقليّ
Réel, réalité	واقع
Réel, réaliste	واقعيّ
Conscience	وعي

ثبت المصطلحات
فرنسيّ- عربيّ

a priori	ماقبليّ
Abîme	غور، هوّة
Absolu	مطلق
Abstraction	تجريديّة، تجريد
Abstrait	مجرّد، تجريديّ
Alchimie	خيمياء
Ambivalence	تناقض وجدانيّ، ازدواجيّة
Analogie	تماثُل
Anima	أنيما (ال)
Animus	أنيموس (ال)
Archétype	أنموذج أصليّ
Argument	حجّة
Articulation	تمفصُل
Astringence	زمّ
Caché	مخفيّ
Cave	قبو
Caverne	كهف، مغارة

Chair	جسد، بدن
Chaleur	حرارة
Chaos	فوضى
Complexe de Jonas	عقدة يونس
Complexe de sevrage	عقدة الفطام
Concret	عينّي، محسوس
Confidence	مُسارّة، بوْح
Conscience	وعي
Contexte	سياق
Contre	ضدّ
Corps	جسم، جسد
Cosmique	كونيّ
Cosmos, univers	كون
Dégorgement	انسكاب
Désir	رغبة
Devenir	صيرورة
Dialectique	جدل، جدليّة
Dialectique	جدليّ
Discours	خطاب
Douceur	رقّة

Durée	ديمومة
Dynamique	حركيّ
Dynamologie	حركيّة (مبحث)
Emboîtement	تداخل
Ensemble	مجموع
Enveloppement	احتواء
Espace	فضاء
Esthétique	إستطيقيّ، جماليّ
Esthétique	إستطيقية، جماليّات
Éthique	أخلاق، أخلاقيّات
Éthique	أخلاقيّ
Étymologie	اشتقاقيّة (مبحث)
Évènement	حدث
Extraversion	انفتاح
Extraverti	منفتح
Fantastique	فنطازيّ
Géophagie	ترابة
Homo faber	إنسان صانع
Identification	تماهي
Image	صورة

Imagination	خيال
Imagination matérielle	خيال ماديّ
Impression	انطباع
Inconscient	لاوعي
Individualisation	فردنة، تفريد
Individualiser	فرّدَ، يُفرّد
Initiation	تلقين
Initiatique	تلقينيّ
Instance	جهاز، سلطة
Intensité	حدّة، كثافة
Intention	قصد
Intentionnalité	قصديّة
Intime	حميميّ
Intimité	حميميّة
Introversion	انطواء
Introverti	منطوٍ، انطوائيّ
Intuition	حدس
Invisible	لامرئيّ
Involutif	انطوائيّ، انغماديّ
Involution	انطواء، انغماد

Isomorphe	متشاكل
Isomorphie	تشاكُل
Isotropes	موحّدة الخصائص (عناصر)
Labyrinthe	متاهة
Lilliputien	تصغيريّ
Macrocosme	كون أكبر (العالَم)
Maison natale	مسكن الولادة
Mélancolie	ميلاخوليا، سوداويّة
Métaphore	استعارة
Microcosme	كون أصغر (الإنسان)
Minerai	ركاز، خامة معدنيّة
Minéral	حجريّ، معدنيّ
Mollesse	رخاوة
Mou	رخو
Mythe	أسطورة
Néant	عدم
Négativisme	إنكاريّة
Noumène	نُومَين، مُدرَك عقليّ
Objectif	موضوعيّ
Objet	موضوع، شيء

Offensivité	عدوانية
Offensivité enlaçante	عدوانيّة مُطوّقة
Onirique	حُلُميّ
Onirisme	حُلُميّة
Origine	أصل
Pancalisme	جمالويّة (نزعة)
Paradoxale	مُفارِق
Paradoxe	مُفارَقة
Pâte	عجينة
Paysage	منْظر
Perception sensible	إدراك حسيّ
Perspective	منظور
Phantasme	استيهام
Phénoménisme	ظاهراتيّة (نزعة)
Phénoménologie	ظاهراتيّة، فينومولوجيا (مبحث)
Phénoménologique	ظاهراتيّ
Pittoresque	خلّاب
Postulat	مسلّمة
Principe	مبدأ، عنصر، مكوّن، مفعول، علّة
Profondeur	عُمق

Projection	إسقاط
Protoplasmique	ما قبل–ولاديّ
Psychologie du contre	نفسيّة الضدّ
Pulsion	اندفاع (نفسيّ)
Qualités	كيفيّات
Querellé	خصيم
Récurrence	تواتُر
Réel, réaliste	واقعيّ
Réel, réalité	واقع
Repos	راحة
Repos matériel	راحة ماديّة
Représentation	تمثُّل
Rêverie	حلم يقظة
Rhétorique	بلاغة
Rituel	طقس (شعيرة)
Romantisme	رومنطيقيّة
Scepticisme	ريبيّة، شكّيّة
Schéma	ترسيمة، خُطاطة
Sensation	إحساس
Sensibilité	حساسيّة

Sensible	حسيّ، مُدرَك حسيّاً
Sexualité	جنسانيّة
Solide	صلب
Solidité	صلابة
Songe, rêve	حلم
Subjectif	ذاتيّ
Sublimation	تصعيد
Substance	مادّة، جوهر
Substantialisation	تمْدية
Substantialiser	مدّى، يُمدّي
Sujet	ذات، فاعل
Surdétermination	تحديد تضافريّ
Surdéterminé	مُحدَّد بشكل تضافريّ
Symbole	رمز
Symbolique	رمزيّة
Synthèse	تركيبة
Systématique	مُنتَظَم (اسم لا صفة)، نسَقيّة
Temporalité	زمنيّة
Temps	زمان
Thèse	أطروحة

Totalité	كليّة
Transcendance	تعالي
Transcendant	متعالٍ
Universel	كلّي، شامل
Valeur	قيمة
Valorisation	تقييم، تثمين
Valorisé	مقيَّم، مثمَّن
Vécu	مَعيش
Vertu	فضيلة
Vertu	قوّة، أثر، مفعول
Vide	فراغ
Visible	مرئيّ
Vision	رؤية
Volonté	إرادة

نبذة عن المؤلِّف

وُلد غاستون باشلار في 1884 في بلدة بارْ سور أوب Bar-sur-Seine في شرق فرنسا وتوفّي بباريس في 1962. نشأ في كنف عائلة متواضعة الموارد، وعمل منذ مطلع شبابه في دائرة البريد والبرق، مواصلاً في الأوان ذاته دراسته، بمفرده أغلب الأحيان فهو معروفٌ بعصاميّته. علّم الفيزياء والكيمياء ثمّ الفلسفة والعلوميّات في المدارس المتوسّطة في بلدته الأصليّة، ثمّ عُيّن أستاذاً في جامعة ديجون، قبل أن يشغل في جامعة السوربون كرسيّ تاريخ العلوم وفلسفتها من 1940 إلى 1954. هكذا خاض تجربة معرفيّة مزدوجة فكان أحد أعلام الإبستمولوجيا الفرنسية والعالمية وكذلك فيلسوفاً جدّد فهمنا لعمل الخيال في علاقته بالمادة كما تتجلّى في لغة الشعراء. ترك في مجال العلومّيات كتباً مهمّة منها «تكوّن الفكر العلميّ» (1938) و«الفكر العلميّ الجديد» (1934)، و«فلسفة اللّا» (1940). أمّا كتبه في قراءة الشعر من خلال ارتباطها بالخيال المادّيّ والعناصر الأربعة فقد مارست تأثيراً كبيراً على النقد الجديد، ومن أهمّها «التحليل النفسيّ للنّار» و«الماء والأحلام» و«الهواء والأحلام» وعمله عن الخيال الماديّ للأرض، تصدر ترجمته في هذه السلسلة في كتابين.

نبذة عن المترجم

قيصر الجليديّ باحث وأستاذ تونسيّ حاصل على الأستاذيّة في الفلسفة ثمّ على الدكتوراه في الفلسفة. علّم عدّة سنوات في السّلك الثانويّ، وعلّم منذ 2007 في المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، ويعلّم منذ 2017 في كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس. وهو عضو ناشط في الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية ومؤسّسات بحثيّة أخرى. نشر أبحاثاً عديدة في الدوريّات العلميّة والأكاديميّة في موضوعات لها صلة بالفنّ والفلسفة الإسلاميّين وبالفلسفة الغربيّة، منها «العنف: المطلق والتاريخيّ» و«مفهوم الإنسان عند أحمد مسكويه» و«الإرث الأفلاطونيّ في الفنون العربية الإسلاميّة» و«الجماليّات والأفكار لدى هيغل» و«باشلار ناقداً لفرويد: العقلانية المفتوحة ودحضها للعقلانية الاختزالية» و«مقاربة أوّلية لجمالية ابن خلدون» وسواها. وقد ترجم كتابي غاستون باشلار («الأرض وأحلام يقظة الإرادة» و«الأرض وأحلام يقظة الراحة») ومنتخبات لعدد من الشعراء الفرنسيّين.

الأرض وأحلام يقظة الرّاحة

بحث في صوَر الحميميّة

بحُلمنا بهذه الحميميّة إنّما نحلُم براحة الكائن، براحة متجذّرة، براحة ذات شدّة ولا تتمثّل فقط في ذاك السكون الخارجيّ تماماً الذي يُسيطر على الأشياء العاطلة. فبفعل إغراء هذه الراحة الحميمية والشديدة يُعرِّف بعضُهم الكائنَ بالرّاحَة، وبالمادّة، على عكس المجهودات التي بذلناها في مؤلّفِنَا السّابق، لنحدّدَ الكائن البشريّ بصفته انبثاقاً وحركيّة.

سنفحص صور الرّاحة، صور المأوى، وصور التجذّر. وعلى الرغم من الأنواع المتعدّدة للغاية، وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة جدّاً في المظهر وفي الأشكال، فإنّنا نعترف بأن كلّ هذه الصور، إن لم تكن متشاكلة، فهي على الأقلّ موحّدة الخصائص، أي أنّها ترشدُنا جميعاً لنفس الحركة نحو ينابيع الرّاحة. فالمنزل والبطن والكهف على سبيل المثال تحمل نفس الطّابع الكبير للعودة إلى الأمّ. ضمن هذا المنظور، فإنّ اللّاوعي هو من يتحكّم، اللّاوعي هو من يقود. وتُصبح القيم الحُلُميّة أكثر فأكثر استقراراً، أكثر فأكثر انتظاماً. فكلّها تستهدف مُطلقَ القوى اللّيلية، القوى ما تحت الأرضية. ومثلما يقول ياسبرز، «لا تُحبّ القوّة ما تحت الأرضية أن تُعامَل على اعتبارها نسبيّة، وهي لا تعتدّ في آخر المطاف إلّا بذاتها».

غاستون باشلار

السعر 90 درهماً


9 789948 240082





